Theodor W. Adorno

Teoria estetică

STUDII SOCIO-UMANE

PARALELA 45

Theodor W. Adorno

Teoria estetică

Traducere din limba germană
de Andrei Corbea, Gabriel H. Decuble,
Cornelia Eşianu

Coordonare, revizie şi postfaţă
de Andrei Corbea

A devenit evident faptul că nimic din ceea ce priveşte arta, nici în interiorul ei, nici în relaţia sa cu totalitatea, nu mai este ceva de la sine înţeles, inclusiv dreptul ei la existenţă. Pierderile în sfera a ceea ce era cu putinţă în chip ireflexiv şi neproblematic nu se compensează prin infinitatea a ceea ce a devenit posibil şi se oferă reflecţiei. Această extensie se dovedeşte a fi de fapt, în multiple aspecte, o reducţie. Oceanul a tot ce nu se lasă cuprins cu mintea, către care s-au avîntat mişcările artistice revoluţionare din jurul anului 1910, n-a adus fericirea promisă de aventură. În schimb, procesul astfel declanşat a ajuns să submineze categoriile în numele cărora el a fost pus în mişcare. Tot mai multe elemente au fost antrenate în vîltoarea noilor tabuuri; mai curînd decît să se bucure de nou cîştigatul imperiu al libertăţii, artiştii au aspirat pretutindeni la o pretinsă ordine oricît de fragilă. Căci libertatea absolută în artă, ca şi în orice domeniu particular, intră în contradicţie cu perenitatea non-libertăţii întregului. Aici locul artei a devenit unul incert. Autonomia pe care ea a atins-o după ce s-a debarasat de funcţiunea cultică şi de imitaţiile ei s-a hrănit din ideea de umanitate. Ea a fost cu atît mai zdruncinată cu cît societatea a devenit mai puţin umană. În concordanţă cu legităţile propriei mişcări, în artă s-au diluat tocmai componentele ivite din idealul umanităţii. Nici vorbă că autonomia rămîne irevocabilă. Toate tentativele de a restitui artei, prin funcţiunea socială, sursa îndoielilor sale sau ceea ce ea tratează drept sursă de îndoială au eşuat. Autonomia începe însă prin etalarea unui moment de orbire. El a fost conţinut dintotdeauna de artă; în era emancipării acesteia le pune însă în umbră pe toate celelalte, în ciuda, dacă nu chiar datorită lipsei de naivitate căreia, după Hegel, nu i se poate sustrage. Aceea se asociază naivităţii la pătrat, cu alte cuvinte incertitudinii scopului estetic. Nu este deloc cert faptul că arta ar mai fi posibilă, şi că, după totala ei emancipare, nu şi-a subminat şi pierdut propriile premize. Problema ce se pune se referă la statutul ei de altădată. Operele de artă se detaşează de lumea empirică şi produc o alta, opusă ei, de o esenţă proprie, ca şi cum ar fi. Dar în acest chip ele tind *a priori*, oricît tragism ar înfăţişa, către afirmativitate. Clişeele reflexului conciliator, pe care arta îl răspîndeşte asupra realităţii, sînt respingătoare nu doar pentru că parodiază conceptul emfatic al artei prin scrobeala lui burgheză şi o reduc la numitorul consolatoarelor manifestări duminicale, ci pentru că ating însăşi rana acesteia. Prin inevitabila ei lepădare de teologie, de pretenţia absolută a aceleia de a deţine adevărul mîntuirii, secularizare fără de care arta n-ar fi înflorit nicicînd, ea se condamnă la a oferi Fiindului şi ordinii date o consolare care, în lipsa speranţei Altului, întăreşte vraja de care autonomia artei ar fi dorit să se elibereze. Însuşi principiul autonomiei este suspect de a sugera o consolare: pretinzînd că instaurează totalitatea, ca sferă închisă în sine, această imagine se transferă asupra lumii în care se află şi se produce arta. Prin chiar refuzul empiriei – refuz pe care îl conţine însuşi conceptul ei, el nefiind aşadar un simplu *escape*, ci una din chiar legile sale imanente – ea îi recunoaşte superioritatea. Într-o lucrare consacrată gloriei artei, Helmut Kuhn pretinde că fiecare operă de artă ar fi celebrare[1]. Teza ar fi adevărată, dacă ar fi şi critică. În faţa a ceea ce devine realitatea, arta îşi resimte esenţa afirmativă, ineluctabilă, ca fiind tot mai insuportabilă. Ea trebuie să se întoarcă împotriva a ceea ce-i constituie propriul concept, încît devine incertă pînă în fibra sa cea mai profundă. Dar nici cu negaţia abstractă nu se lasă identificată. Atacînd ceea ce părea să-i garanteze, prin tradiţie, fundamentele, ea se transformă în chip calitativ şi devine la rîndul ei un Altul. Are capacitatea corespunzătoare deoarece, datorită formelor sale, s-a ridicat de-a lungul vremurilor împotriva a ceea ce există, împotriva ordinii date, dar a și favorizat-o prin aceea că a dat formă elementelor acesteia. A o reduce la formula universală a consolării este la fel de nepotrivit ca și a o confunda cu contrariul acesteia.

---

[1] *Cf.* Helmut Kuhn, *Schriften zur Ästhetik*, München 1966, pp. 236 şi urm.

Arta își extrage conceptul din constelația istoricește valabilă a momentelor și se refuză astfel unei definiții. Esența nu i se poate deduce din originea considerată ca și cum ar fi un strat de bază, peste care tot ce a urmat s-a construit și s-a prăbușit apoi de pe urma zguduirilor. Credința că cele dintîi opere de artă ar fi cele mai reușite și mai pure ține de romantismul tîrziu; nu cu mai mică îndreptățire s-ar putea susține că primele producții cu caracter artistic, inseparabile de practicile magice, de documentele istorice, de scopurile pragmatice, precum acela de a se face auzite de departe prin vociferări sau prin sunete de goarnă, ar fi tulburi și impure; concepția clasicistă a utilizat cu precădere asemenea argumente. Din punct de vedere strict istoric, datele se rătăcesc în vag[2]. Tentativa de a subsuma din punct de vedere ontologic geneza istorică a artei unei motivații supreme s-ar pierde în mod necesar în meandre atît de disparate, încît teoriei nu i-ar mai rămîne decît să observe în mod relevant că artele nu se lasă ordonate într-o identitate monolitică a artei[3]. În considerații consacrate αρχαι estetice proliferează alături și dezordonat acumularea pozitivistă de material și speculația atît de nesuferită științelor; marele exemplu în acest sens îl furnizează Bachofen. Dacă, din contra, s-ar dori, în manieră filozofică, delimitarea categorială a chestiunii originii, ca fiind una a esenței, de cea genetică, așa cum o pune preistoria, operațiunea ar fi expusă arbitrariului, căci s-ar utiliza astfel conceptul de origine în contradicție cu accepțiunea sa obișnuită. Dintotdeauna, definiția artei a fost marcată din capul locului de ceea ce ea a fost cîndva, dar legitimarea ei a decurs abia din ceea ce ea a devenit, cu deschidere către ceea ce dorește și poate, eventual, să devină. În timp ce diferența ei față de pura empirie trebuie conservată, ea trece totuşi, în sine, prin schimbări calitative; anumite producţii, precum cele de cult, de pildă, se transformă în decursul istoriei în artă, în ceea ce iniţial nu fuseseră; altele, care au fost cîndva artă, nu mai sînt. Întrebarea, pusă de sus, dacă un fenomen ca filmul mai este sau nu artă, nu duce nicăieri. În ceea ce ea a devenit, arta trimite prin conceptul ei către ceea ce ea nu conţine. Tensiunea dintre ceea ce a impulsionat arta şi trecutul ei circumscrie aşa-zisele probleme ale constituirii esteticului. Arta poate fi interpretată doar prin legea mişcării ei, nu prin invariante. Ea se determină în raport cu ceea ce ea nu este. Specificitatea ei ca artă trebuie dedusă conţinutistic tocmai din alteritatea sa; fapt care, el singur, ar satisface, poate, exigenţele unei estetici materialiste şi dialectice. Arta îşi dobîndeşte specificitatea prin aceea că se separă de ceea ce i-a dat naştere; legea mişcării ei reprezintă legea ei formală. Ea există doar în relaţie cu alteritatea ei şi este totuna cu procesul care o derulează. Teza, dezvoltată de Nietzsche în perioada sa tîrzie în contra filozofiei tradiţionale, după care şi rezultatul devenirii poate fi adevărat, constituie axioma unei estetici de orientare diferită. Opinia tradiţională, demolată de dînsul, ar trebui pur şi simplu răsturnată: adevărul este doar unul devenit. Ceea ce se conturează drept legitate proprie a operei de artă constituie produsul tîrziu atît al evoluţiei intra-tehnice, ca şi al poziţiei artei în raport cu progresul secularizării; operele de artă au devenit totuşi ceea ce sînt doar prin aceea că şi-au negat originile. Nu mai este cazul să li se reproşeze drept păcat originar vechile lor dependenţe de o magie mincinoasă, servituţile faţă de stăpînire sau divertismentul, de vreme ce, retroactiv, au distrus ceea ce le-a dat naştere. Muzica de pahar nu mai are nimic în comun cu aceea care s-a eliberat de asemenea rădăcini, şi nici foloasele aduse de ea omenirii n-au fost într-atît de onorabile, încît arta autonomă să fi păcătuit atunci cînd i s-a sustras. Mizerabilul ei clămpănit nu devine mai valoros pentru că o cantitate copleşitoare din ceea ce ajunge la oameni sub numele de artă prelungeşte ecoul respectivelor refrene.

---

[2] Vezi mai jos excursul „Teorii despre originea artei" [nota edit.].

[3] *Cf.* Theodor W. Adorno, *Ohne Leitbild. Parva Aesthetica*, ediția a 2-a, Frankfurt am Main 1968, pp. 168 și urm.

Perspectiva hegeliană a unei posibile morţi a artei este pe măsura rezultatului devenirii ei. Faptul că Hegel concepea arta ca fiind ceva efemer, dar concomitent o subsuma spiritului absolut, corespunde dublului caracter al sistemului său, dar şi trimite către o concluzie pe care filozoful n-ar fi tras-o niciodată: conţinutul artei, ceea ce, în viziunea sa, coincide cu absolutul ei, nu se reduce la dimensiunea vieţii şi morţii acesteia. Conţinutul artei ar putea fi totuna cu propria ei efemeritate. Nu este de neconceput eventualitatea, cîtuşi de puţin abstractă, ca marea muzică – produs al unei epoci tîrzii – să fi fost posibilă doar într-o perioadă limitată a umanităţii. Revolta artei, instaurată teleologic în „poziţia sa faţă de obiectivitate", faţă de lumea istorică, s-a transformat în revolta acesteia împotriva artei; este inutil să prevezi dacă îi va supravieţui sau nu. Ceea ce odinioară provoca vociferările pesimismului cultural reacţionar n-are a fi trecut sub tăcere de către critica culturii: faptul că, aşa cum aprecia Hegel acum o sută cincizeci de ani, arta poate să fi intrat în era dispariţiei ei. Tot aşa cum, cu o sută de ani în urmă, cuvîntul teribil al lui Rimbaud realiza prin sine însuşi, anticipînd-o pînă la extrem, istoria artei noi, amuţirea sa, îmblînzirea sa într-un post de amploiat anticipa la rîndul ei această tendinţă. Astăzi estetica nu mai poate decide singură dacă este să se transforme sau nu în necrolog al artei; oricum n-are ea a-i pronunţa necrologul, nici a-i constata sfîrşitul, nici a se hrăni cu himerele trecutului şi nici a trece, indiferent sub ce firmă, de partea barbariei, care nu este nici dînsa mai bună decît cultura, ce şi-o merită drept răzbunare pentru barbara ei monstruozitate. Dar conţinutul artei trecute, chiar dacă arta însăşi va fi abrogată, se va abroga, va dispărea sau va continua, în disperare, să existe, nu are a se îndrepta neapărat către declin. Într-o societate care se va fi debarasat de barbaria propriei culturi, el ar putea să supravieţuiască artei. Deja au sucombat nu doar forme, ci şi nenumărate teme ale artei: literatura despre adulter, ce acoperă perioada victoriană a secolului al XIX-lea şi începutului secolului XX, nu prea mai este gustată după ce, la apogeul erei burgheze, celula familială a început să se dizolve, iar monogamia să se relaxeze; mai supravieţuieşte precar doar într-o variantă pervertită, în literatura trivială a revistelor ilustrate. Pe de altă parte, autenticul din *Madame Bovary*, cîndva componentă a subiectului romanesc, a supravieţuit deja acestui declin, care este şi al său propriu. Faptul nu trebuie să conducă însă către optimismul istorico-filozofic al credinţei în invincibilitatea spiritului. Conţinutul tematic poate tîrî în decăderea sa şi ceea ce-l depăşeşte. Dar arta şi operele de artă

B.C.U. „M. EMINESCU" IAŞI

sînt supuse declinului deoarece, nu doar în dependenţa lor heteronomă, ci prin chiar constituţia autonomiei lor, ce ratifică structura socială a spiritului rupt de rest prin diviziunea muncii, ele nu sînt numai artă, dar şi ceva străin ei, ceva opus acesteia. Fermentul anihilării artei se află inoculat în propriu-i concept.

Indispensabil fracturii estetice este însuşi obiectul fracturii, iar imaginaţiei ceea ce ea imaginează. Faptul este valabil mai cu seamă pentru finalitatea imanentă. În raport cu realitatea empirică, arta sublimează principiul dominant în sfera aceleia, aşa-numitul *sese conservare*, ca ideal al fiinţării în sine a produselor sale; cu cuvintele lui Schönberg, pictezi un tablou, şi nu ceea ce el reprezintă. Orice operă de arta aspiră prin ea însăşi la identitatea cu sine, care, în realitatea empirică, este impusă cu violenţă tuturor obiectelor drept identitate cu subiectul şi, în consecinţă, ratată. Identitatea estetică are a apăra non-identicul pe care, acolo, îl oprimă constrîngerea identităţii. Doar prin separarea de realitatea empirică, ce îngăduie artei să modeleze după necesităţi relaţia totalităţii cu părţile, opera de artă devine un Fiind la puterea a doua. Operele de artă sînt copii ale viului empiric, în măsura în care îi acordă acestuia ceea ce lor le fusese refuzat în exterior, eliberîndu-l astfel de marca propriei experienţe exterioare reificante. În timp ce linia de demarcaţie dintre artă şi empirie n-are a fi ştearsă, şi aceasta în ultimul rînd cu preţul eroizării artistului, operele de artă posedă totuşi o viaţă *sui generis*. Nu este vorba doar de destinul lor exterior. Operele importante scot mereu la iveală noi straturi, sau îmbătrînesc, îngheaţă, mor. Faptul că, artefacte fiind, cu alte cuvinte produse ale oamenilor, nu trăiesc precum oamenii, constituie o tautologie. Dar accentul pus pe momentul artefactului în artă vizează mai puţin starea ei de produs, cît propria-i natură, indiferent de modul în care a luat naştere. Operele sînt vii atîta vreme cît vorbesc, şi aceasta într-un chip inaccesibil obiectelor naturale şi subiecţilor care le produc. Ele vorbesc datorită comunicativităţii a tot ce este individual în ele. Astfel constrastează ele cu dispersia Fiindului ca atare. Dar tocmai în ipostaza lor de artefacte, produse ale muncii sociale, ele comunică şi cu empiria pe care o reneagă, şi din sfera căreia ele îşi extrag conţinuturile. Arta neagă definiţiile aplicate categoriilor empiricului, şi concomitent adăposteşte în propria-i substanţă un Fiind empiric. Dacă arta se opune empiriei prin momentul formei – iar mijlocirea dintre formă şi conţinut nu poate fi înţeleasă fără disocierea acestora – mijlocirea lor ar trebui în general explorată în faptul că forma estetică nu reprezintă decît un conţinut sedimentat. Originea formelor aparent absolut pure, formele muzicale tradiţionale, poate fi identificată pînă în cele mai intime detalii idiomatice în conţinuturi precum dansul. Multe ornamente au fost cîndva simboluri de cult. Ar fi necesară o cercetare extinsă a acestei referinţe conţinutistice a formelor, aşa cum a iniţiat-o Institutul Warburg vizavi de domeniul specific al supravieţuirii elementelor Antichităţii. Dar comunicarea operelor de artă cu exteriorul, aşadar cu lumea vizavi de care, în chip fericit sau nefericit, ele se închid, are loc prin non-comunicare; în aceasta constă şi fractura lor. De aici s-ar putea conchide uşor că domeniul lor autonom nu mai are nimic în comun cu lumea exterioară, înafara cîtorva elemente luate cu împrumut, proiectate însă într-un ansamblu totalmente modificat. Cu toate acestea, banalitatea debitată de *Geistesgeschichte*, cum că evoluţia procedurilor artistice, reunite îndeobşte în conceptul de stil, ar corespunde evoluţiei sociale, nu poate fi contestată. Chiar şi opera de artă cea mai sublimă ia o anume poziţie faţă de realitatea empirică, prin chiar faptul că i se sustrage, şi nu o dată pentru totdeauna, ci întotdeauna în chip concret, inconştient polemic vizavi de starea ei într-un moment istoric anume. Faptul că operele de artă, ca monade impenetrabile, „reprezintă“ ceea ce ele însele nu sînt, nu are a fi înţeles decît prin aceea că propria lor dinamică, istoricitatea lor imanentă ca dialectică a naturii şi a dominării acesteia, nu este numai din aceeaşi esenţă cu dinamica exterioară, ci îi seamănă în sine, fără însă s-o imite. Forţa de producţie estetică este aceeaşi cu cea a muncii utile şi conţine în ea însăşi aceeaşi teleologie; ceea ce se poate numi relaţie de producţie estetică, acel tot în care se include atît forţa de producţie, cît şi obiectul asupra căreia ea se exercită, constituie sedimente sau amprente ale celei sociale. Dublul caracter al artei, concomitent autonomă şi *fait social*, se repercutează neîntîrziat asupra cîmpului autonomiei acesteia. În această relaţie cu empiria, forţele de producţie conservă, în stare neutralizată, ceea ce cîndva oamenii au învăţat, literalmente şi nediferenţiat, de pe urma existenței, precum și ceea ce spiritul a izgonit din sfera acesteia. Ele participă la *Aufklärung* pentru că nu mint: ele nu simulează autenticitatea a ceea ce exprimă. Ele sînt însă reale abia ca răspunsuri la construcția interogativă ce le întîmpină din exterior. Tensiunea lor semnifică doar în relația cu tensiunea exterioară. Straturile fundamentale ale experienței, ce motivează arta, sînt înrudite cu cele ale lumii materiale, din fața căreia ea se retrage îngrozită. Antagonismele nerezolvate ale realității se reîntorc în operele de artă ca probleme imanente ale formei acestora. Aceasta și nu includerea elementelor obiective definește relația artei cu societatea. Raporturile tensionale intrinseci operelor se cristalizează în mod clar în interiorul lor și, prin emanciparea de fațada factologică a exteriorului, ating esența realului. Arta, χωρις de Fiindul empiric, adoptă astfel o poziție conformă argumentului hegelian invocat împotriva lui Kant, cum că instaurarea unei bariere reprezintă deja depășirea acesteia, inclusiv integrarea a tot ceea ce ar fi trebuit delimitat de către ea. Doar în aceasta, și nu în moralizare, constă critica la adresa principiului *l'art pour l'art*, care, prin negația abstractă, face din χωρισμος artei absolutul său. Libertatea operelor de artă, cu care se mîndrește conștiința lor de sine și fără de care aceste opere n-ar fi existat, este viclenia propriei lor rațiuni. Își înlănțuie toate elementele de ceea ce au norocul să poată survola și care le poate face oricînd să se scufunde din nou. În relația cu realitatea empirică ele amintesc de principiul teologic după care, în clipa mîntuirii, totul ar fi cum este și totuși altfel. Este evidentă analogia cu tendința lumii profane de a seculariza domeniul sacral pînă într-acolo încît acesta nu mai dăinuie decît în forma secularizată; domeniul sacral este așadar obiectivat, îngrădit, deoarece propriul moment de neadevăr așteaptă secularizarea tot așa cum se și apără, exorcizîndu-se, de ea. În consecință, conceptul pur al artei nu ar constitui un domeniu asigurat o dată pentru totdeauna, ci s-ar constitui de fiecare dată, într-un echilibru momentan și fragil, comparabil cu echilibrul psihologic al Eului și Sinelui. Procesul de respingere trebuie să se împrospăteze permanent. Fiecare operă de artă este un moment; cea reușită reprezintă un echilibru, stabilizare momentană a procesului așa cum se înfățișează el privirii. Dacă operele sînt răspunsuri la propria lor întrebare, ele devin astfel, cu atît mai mult, întrebări. Tendința, dealtfel încă neprejudiciată de către o cultură ea însăși falită, de a percepe arta în manieră non-estetică sau preestetică, nu este doar reîntoarcere la barbarie sau nenorocire a celor cu conștiința în plin regres. Există ceva în artă ce-i vine în întîmpinare. Cînd arta este percepută doar în perspectivă estetică, se întîmplă ca tocmai din această perspectivă ea să nu fie percepută corect. Doar atunci cînd alteritatea artei este resimțită drept unul dintre primele straturi ale experienței pe care ea o sublimează, are loc desprinderea sa de materialitate, fără ca pentru-Sinele artei să devină neglijabil. Ea este pentru-Sine și nu este, își ratează autonomia înafara a ceea ce-i este eterogen. Marile epopei ce au supraviețuit uitării s-au confundat la vremea lor cu narațiunea istorică și geografică; artistul Valéry a trebuit să recunoască faptul că, deși multe lucruri nu corespund în epopeile homerice, păgîno-germanice sau creștine, cu legitățile formale, calitatea lor nu pălește cîtuși de puțin în comparație cu opere lipsite de asemenea imperfecțiuni. Inclusiv tragedia, din care s-a născut probabil ideea de autonomie estetică, a fost o copie a unor practici de cult concepute spre a exercita efecte reale asupra publicului. Istoria artei ca una a progresului autonomiei acesteia n-a putut extirpa acest moment, și aceasta nu doar din cauza propriilor piedici. La apogeul la care s-a aflat în secolul al nouăsprezecelea, romanul realist a conținut în forma sa cîteva din elementele prin care teoria așa-zisului realism socialist l-a compromis metodic, ceva de reportaj, anticipare a ceea ce ulterior avea să descopere sociologia. Fanatismul desăvîrșirii limbajului în *Madame Bovary* constituie, se pare, funcție tocmai a momentului contrar; actualitatea intactă a romanului rezultă din unitatea celor două. Criteriul de recunoaștere a operelor de artă este unul echivoc: de stabilit dacă reușesc să integreze nivelurile și detaliile tematice în legea formală imanentă lor, conservînd însă în această integrare, chiar și în mod imperfect, ceea ce i se opune. Integrarea ca atare nu garantează calitatea; de-a lungul istoriei artei cele două momente se despart nu o dată, căci nici o categorie particulară, nici cea a legității formale, fundamentală pentru estetică, nu deține privilegiul de a putea defini esența artei și nu este suficientă pentru a emite judecăți asupra produselor sale. Arta are parte în chip esențial de definiții ce-i contrazic conceptul stabilit de filozofia culturii. Hegeliana estetică a conținuturilor a recunoscut acest moment al alterității, imanent artei, și a depășit estetica formală, ce operează aparent cu un concept mult mai pur al artei, dar care emancipează și evoluția istorică, blocată de estetica conținutistică a lui Hegel și Kierkegaard, precum cea către pictura non-figurativă. Pe de altă parte, dialectica idealistă a lui Hegel, ce concepe forma ca pe un conținut, regresează pînă la a atinge un stadiu grosier și preestetic. Ea confundă tratarea imitativă sau discursivă a tematicii cu acea alteritate, ce reprezintă o parte constitutivă a artei. Hegel ajunge să predice împotriva propriei concepții dialectice despre estetică, fapt cu consecințe pentru el imprevizibile; a favorizat astfel inepta transformare a artei în ideologie dominantă. Din contra, momentul irealului, al ne-Fiindului, nu este liber în raport cu Fiindul. El nu este instaurat arbitrar, nu este inventat, cum o susține opinia curentă, ci se structurează în proporțiile dintre elementele Fiindului, care, la rîndul lor, sînt impuse chiar de către acest Fiind, de imperfecțiunea, de insuficiența sa, de caracterul său contradictoriu și de potențialitățile sale, și chiar în aceste raporturi continuă să transpară relaționările realității. Față de propria alteritate, arta se comportă precum un magnet într-un cîmp de așchii de fier. Nu doar elementele sale, ci și constelația lor, acel specific estetic ce se atribuie îndeobște spiritului artei, trimite către acest Altul. Identitatea operei de artă cu realitatea existentă este totuna cu cea a forței sale de atracție, ce adună în jurul ei acele *membra disiecta*, urmele Fiindului; ea este înrudită cu lumea datorită principiului ce se opune acesteia și prin care, dealtfel, spiritul a și modelat-o. Iar sinteza operată de operă nu este doar impusă elementelor sale; ea repetă, acolo unde și în măsura în care acestea comunică între ele, un fragment de alteritate. Chiar și sinteza își află fundamentul în partea materială, străină de spirit, a operelor, în solul asupra căruia ele se manifestă, așadar nu în sine. Momentul estetic al formei este astfel unul non-violent. În diferența sa față de Fiind, opera de artă se constituie în mod necesar în relație cu ceea ce, ca operă de artă, nu este, și o face abia să fie operă de artă. Insistența asupra caracterului non-intențional al artei, insistență care, travestită în simpatie pentru manifestările ei minore, se poate observa de la un anumit moment istoric încolo – la Wedekind, care îi ironiza pe „artiştii artificiului", la Apollinaire, dar şi la începuturile cubismului –, trădează inconştienta conştiinţă de sine a artei asupra participării ei la ceea ce i se opune; tocmai acea conştiinţă de sine a motivat cotitura artei către critica culturii, prin care a ajuns să se debaraseze de iluzia purei sale esenţe spirituale.

Arta este antiteza socială a societăţii, dar nedeductibilă nemijlocit din aceasta. Constituţia domeniului ei corespunde constituţiei sferei interioare a oamenilor, ca spaţiu al reprezentării lor: ea participă cu prioritate la procesul sublimării. În consecinţă, încercarea de a extrage definiţia a ceea ce este arta dintr-o teorie a psihismului poate fi luată fără doar şi poate în consideraţie. Scepticismul faţă de doctrinele antropologice ale invariantelor trimite la psihanaliză. Aceasta este însă mai fecundă în plan psihologic decît în plan estetic. Pentru ea, operele de artă reprezintă înainte de toate proiecţii ale inconştientului celor care le-au creat, încît procedează la o hermeneutică a materiei uitînd concomitent de categoriile formale, extinzînd cumva pedanteria subtilă a medicilor asupra obiectului celui mai puţin adecvat pentru o asemenea operaţiune: Leonardo sau Baudelaire. În ciuda accentului pus pe sexualitate, filistinismul unor lucrări de acest gen, ce documentează nu mai puţin moda biografismului, şi unde artişti a căror operă ilustrează nemărginit negativitatea existenţei sînt trataţi ca simpli nevrozaţi, trebuie şi el demascat. Cartea lui Laforgue îi reproşează cu maximă gravitate lui Baudelaire că ar fi suferit de complexul lui Oedip. Nici prin cap nu-i trece să se întrebe dacă acesta ar fi putut scrie *Les fleurs du mal* cu un psihic perfect sănătos, şi cu atît mai puţin dacă, din cauza nevrozei, poemele sînt esteticeşte mai puţin reuşite. Psihismul normal este ridicat în mod jalnic la rang de criteriu de judecată chiar şi acolo unde, la fel de evident ca şi la Baudelaire, calitatea estetică se revelă a fi depins de absenţa unei *mens sana*. Pentru artă, calea de a o scoate la capăt cu negativitatea experienţei este, conform monografiilor psihanalitice, doar cea afirmativă. Negaţia n-ar fi pentru ele altceva decît marca acelui proces de refulare înscris în opera de artă. Operele de artă reprezintă pentru psihanaliză reverii; ea le confruntă cu documentele; le proiectează în cei ce visează, în timp ce, pe de altă parte, drept compensaţie pentru sfera extra-mentală escamotată, le reduce la elemente materiale brute, într-o manieră dealtfel mult mai simplistă în comparație cu teoria freudiană despre „travaliul visului". Prin pretinsa analogie cu visele, momentul ficțional al operelor de artă este, precum la toți pozitiviștii, supraestimat fără măsură. În procesul producției artistice, facultatea proiectivă nu constituie însă decît un moment al relației dintre artist și construcția sa, și nici măcar unul determinant; limba, materialul, produsul însuși, au o pondere la care psihanaliștii nici nu visează. De pildă, teza psihanalitică după care muzica ar reprezenta un mijloc de apărare contra paranoiei este desigur valabilă în plan clinic, dar ea nu spune nimic despre calitatea sau valoarea vreunei compoziții anume. Teoria psihanalitică a artei este superioară celei idealiste prin aceea că pune în lumină ceea ce, în interiorul artei, nu este de sorginte artistică. Ea îngăduie extragerea artei de sub vraja spiritului absolut. În spiritul iluminismului ea lucrează împotriva idealismului vulgar, care, pentru a-și lua revanșa asupra cunoașterii prin artă și mai ales a întrepătrunderii ei cu instinctul, tinde a o plasa sub carantina unei pretinse sfere superioare. Acolo unde descifrează caracterul social, ce se exprimă prin opera de artă și în care se manifestă cel mai adesea cel al creatorului acesteia, ea oferă articulațiile mijlocirii concrete între structura operelor și structura socială. Dar, pe de altă parte, ea răspîndește la rîndul ei o magie vecină cu idealismul, emanată dinspre un cod absolut subiectiv, menit a descifra pulsiuni nu mai puțin subiective. Descifrează fenomene, dar nu ajunge să pătrundă și fenomenul artistic. Operele reprezintă pentru ea doar fapte, dar în acest fel ratează obiectivitatea ce le este proprie, coerența, nivelul lor formal, impulsurile critice, relația lor cu realitatea non-psihică și, în fine, ideea lor de adevăr. Pictoriței care, în virtutea pactului sincerității absolute dintre psihanalist și pacient, se amuza pe seama gravurilor vieneze de proastă calitate cu care acesta își încărcase pereții, doctorul i-a declarat că ea nu face decît să-și manifeste astfel agresivitatea. Operele de artă constituie mult mai puțin copie și proprietate a artistului decît își închipuie medicul, ce-l cunoaște doar din ipostaza sa de pe divan. Doar diletanții reduc arta la inconștient. Sentimentul lor de puritate nu face decît să reproducă clișee răsuflate. În procesul de producție artistică, emoțiile inconștiente constituie impulsuri şi materiale printre multe altele. Ele se dizolvă în opera de artă prin intermediul legii formale; subiectul propriu-zis construit de operă n-ar mai fi, în consecinţă, decît o copie de proastă calitate. Operele de artă nu constituie teste de *thematic apperception* ale autorului lor. Complice la asemenea grosolănie este cultul pe care psihanaliza îl alimentează în jurul principiului realităţii: tot ce nu se supune acestuia ar fi doar „evaziune“, şi numai adaptarea la realitate este considerată *summum bonum*. Realitatea oferă prea destule motive pentru a evada de aici, pentru ca indignarea vizavi de evaziune, cultivată de ideologia armoniei, să reziste; chiar şi din perspectivă psihologică, arta deţine o legitimitate pe care psihologia nu i-o recunoaşte. Desigur că imaginaţia este şi evaziune, dar nu pe de-a întregul: ceea ce transcende principiul realităţii către un *superiores* se află de fiecare dată pe o treaptă inferioară în raport cu el, dar a insista mereu asupra acestui fapt are ceva perfid. Imaginea artistului ca personaj tolerat este deformată – un nevrozat inserat într-o societate guvernată de diviziunea muncii. În marii artişti de talia lui Beethoven sau Rembrandt conştiinţa cea mai acută a realităţii s-a combinat cu alienarea de realitate; acest lucru abia ar putea constitui un obiect de studiu demn de psihologia artei. Ea n-ar avea a descifra opera de artă doar ca pe ceva identic artistului, ci ar trebui să vadă în ea diferitul, travaliul asupra unei realităţi ce-i opune rezistenţă. Dacă arta are într-adevăr rădăcini psihanalitice, atunci ele sînt cele ale imaginaţiei hrănite din fantasmele omnipotenţei. Dar în artă îşi are sălaşul şi dorinţa de a construi, de a ridica o lume mai bună. Aceasta dă frîu liber întregii dialectici, ceea ce nu stă în puterea unei concepţii despre operă ca simplu limbaj subiectiv al inconştientului.

Teoria kantiană a artei este antiteza celei freudiene despre artă ca satisfacere a dorinţei. În analitica Frumosului, cel dintîi moment al judecăţii de gust ar fi satisfacţia dezinteresată[4]. Prin interes Kant numeşte „satisfacţia pe care o asociem cu reprezentarea existenței unui obiect“[5]. Nu este clar dacă prin „reprezentarea existenței unui obiect“ se înțelege obiectul tratat într-o operă de artă ca materie a acesteia sau însăși opera de artă; un nud frumos sau armonia sunetelor muzicii pot fi și kitsch, dar și un moment integral al calității artistice. Accentul pe „reprezentare“ provine din ipoteza subiectivistă a lui Kant, în sensul pregnant al termenului, care, în consens cu tradiția raționalistă reprezentată mai cu seamă de Moses Mendelssohn, caută implicit calitatea estetică în efectul operei asupra celor care o contemplă. În *Kritik der Urteilskraft* este revoluționar faptul că, fără a părăsi sfera vechii estetici a efectului, el o restrînge concomitent printr-o critică imanentă, tot așa cum, în general, ponderea specifică a subiectivismului kantian constă în intenția sa obiectivă, în tentativa sa de a salva obiectivitatea prin analiza elementelor subiective. Dezinteresul se indepărtează de efectul imediat, ce dorește să conserve satisfacția, fapt ce pregătește ruptura cu supremația acesteia. Căci dincolo de ceea ce înseamnă pentru Kant interes, satisfacția devine ceva atît de imprecis, încît nu mai servește nici unei definiții a Frumosului. Doctrina satisfacției dezinteresate este insuficientă față cu fenomenul estetic; ea îl reduce la Frumosul formal, cu totul problematic în izolarea sa, sau la obiecte naturale zise sublime. Sublimarea în forma absolută ratează, în operele de artă, spiritul în numele căruia se operează sublimarea. Remarca forțată a lui Kant[6], după care o judecată asupra unui obiect al satisfacției ar putea fi dezinteresată și totuși interesantă, așadar ar putea isca un interes lipsit de obiect, atestă involuntar și cu bună credință tocmai acest fapt. Kant separă sentimentul estetic – și, în consecință, conform concepției sale, în chip virtual însăși arta – de facultatea dorinței, către care țintește „reprezentarea existenței unui obiect“; satisfacția vizavi de o asemenea reprezentare „se raportează întotdeauna și la facultatea de a dori“[7]. Kant a ajuns cel dintîi la concluzia, de atunci încoace unanim admisă, că un comportament estetic este detașat de dorințe imediate; el a sustras arta ignoranței lacome, ce nu încetează s-o pipăie și s-o miroase. Motivul kantian nu este totuși cu totul străin de teoria psihologică a artei: nici pentru Freud operele de artă nu constituie nemijlocit satisfacerea unor dorințe, ci transformă libido-ul funciarmente nesatisfăcut într-o realizare socialmente productivă, unde valoarea socială a artei se presupune ca de la sine înțeleasă și rămîne nechestionată, în respectul necondiționat față de validitatea sa publică. Faptul că Immanuel Kant subliniază cu mult mai energic decît o face Freud diferența dintre artă și aptitudinea dorinței, respectiv realitatea empirică, nu reprezintă și o idealizare a artei: arta se constituie prin specificizarea sferei estetice față de empirie. Cu toate acestea, Kant a suspendat în plan transcendental această formulă constitutivă, ea însăși de natură istorică, și, după o logică simplistă, a considerat-o totuna cu esența artisticului, fără a ține seama de faptul că toate componentele subiective și pulsionale ale artei se reîntorc metamorfozate chiar și în construcția formală cea mai complexă, care dealtfel le neagă. Teoria freudiană a sublimării a asimilat cu mult mai multă detașare caracterul dinamic al artisticității. Prețul plătit pentru aceasta n-a fost însă deloc mai mic decît cel plătit de Kant. Dacă la acesta din urmă esența spirituală a operei de artă rezultă, în ciuda oricărei preferințe pentru intuiția sensibilă, din diferențierea comportamentului estetic de cel practic și de cel materializat în dorință, adaptarea de către Freud a esteticii la doctrina pulsiunilor pare s-o refuze; inclusiv în ipostaza lor sublimată, operele de artă nu sînt decît reprezentante ale emoțiilor sensibile, pe care le estompează printr-un fel de acțiune asemănătoare visului. Confruntarea dintre cei doi gînditori antagonici – Kant nu a respins doar psihologismul filosofic, ci și, spre sfîrșitul vieții, orice fel de psihologie – poate fi imaginată printr-o analogie, ce cîntărește mai greu decît deosebirea dintre construcția subiectului transcendental pe de o parte și recursul la un subiect psihologic empiric pe de alta. Principial, amîndoi se situează subiectiv între o perspectivă negativă și una pozitivă asupra aptitudinii dorinței. Pentru ambii opera de artă există doar în relație fie cu cel care o contemplă, fie cu cel care o produce. Și Kant va fi nevoit, printr-un mecanism subordonat nu mai puțin filozofiei sale morale, să ia în considerație individul existent, elementul ontic, într-o manieră ce încalcă normele compatibilității cu ideea subiectului transcendental. Nu există satisfacţie fără fiinţele vii, cărora un anumit obiect le place; scena pe care se derulează critica facultăţii de judecare o reprezintă, fără a fi pomenite direct, elemente constituite, încît ceea ce a fost gîndit ca un fel de punte între raţiunea pură teoretică şi raţiunea pură practică devine faţă de ambele un αλλο γενος. Desigur că tabu-ul artei – şi, în măsura în care este definită, ea se află deja în puterea unui tabu, căci definiţiile sînt tabu-uri raţionale – interzice un comportament animalic faţă de obiectul pe care vrei să-l iei fiziceşte în stăpînire. Însă forţei tabu-urilor îi corespunde cea a situaţiei la care ele se raportează. Nu există artă care să nu conţină în sine, negat, momentul care i se opune. Pentru a fi mai mult decît indiferenţă, dezinteresul trebuie să se însoţească cu umbra celui mai ardent interes, şi multe lucruri pledează pentru faptul că demnitatea operelor de artă depinde direct proporţional de dimensiunea interesului căruia i-au fost sustrase. Kant îl neagă de dragul unui concept de libertate ce atribuie heteronomiei tot ceea ce nu ţine de subiect. Teoria sa despre artă este deformată de insuficienţa doctrinei despre raţiunea practică. Ideea unui Frumos, care, în raport cu Eul suveran, ar putea deţine sau şi-ar fi putut cuceri o parte de autonomie, se înfăţişează în filozofia sa ca un fel de evadare spre lumi inteligibile. Împreună cu întregul din care, antitetic, a răsărit, arta este ruptă de orice conţinut, căruia i se substituie un element cu totul formal precum satisfacţia. Pentru el, estetica devine în chip paradoxal un fel de hedonism castrat, plăcere fără plăcere, la fel de nedreaptă faţă de experienţa artistică, unde satisfacţia se manifestă incidental, fără a putea pretinde că o acoperă, ca şi faţă de interesul senzual, de nevoile reprimate şi nesatisfăcute, ce vibrează la rîndul lor în negaţia estetică, făcînd din construcţiile formale mai mult decît nişte simple tipare seci. Dezinteresul estetic a extins interesul dincolo de limitele particularităţii sale. Interesul faţă de totalitatea estetică a vrut să fie, la modul obiectiv, unul pentru organizarea corectă a întregului. El nu urmărea împlinirea individuală, ci virtualitatea neîngrădită, care, pe de altă parte, nu poate fi înafara acestei împliniri individuale. Corelativ la slăbiciunile teoriei artistice kantiene, cea a lui Freud este cu mult mai idealistă decît se crede ea a fi. Transpunînd operele, pur şi simplu, în imanenţa psihică, ea le deposedează de caracterul antitetic în raport cu Non-Eul. Stimulii operelor de artă nu-l ating; aceştia se consumă în efortul psihic de a surmonta renunţarea la pulsiuni, cu alte cuvinte al adaptării. Psihologismul interpretării estetice se potriveşte prea bine cu viziunea filistină a operei de artă, ca teritoriu al împăcării armonice a contradicţiilor, ca iluzie a unei vieţi mai bune, ignorînd Răul din care a fost smulsă. Asimilării conformiste de către psihanaliză a viziunii curente despre opera de artă ca bun cultural cu virtuţi filantropice îi corespunde un hedonism estetic, ce transferă întreaga negativitate a artei în conflictele instinctuale ale genezei sale, pentru ca, în final, s-o escamoteze. Dacă succesul sublimării şi integrării este ridicat la rang de unic scop al operei de artă, aceasta îşi pierde forţa prin care depăşeşte, prin simpla ei fiinţare, existenţa empirică. De îndată însă ce comportamentul operei de artă fixează negativitatea realităţii şi ia poziţie faţă de ea, se modifică şi conceptul de dezinteres. În ciuda atît a interpretării kantiene cît şi a celei freudiene, operele de artă implică în ele însele o anumită relaţie între interes şi refuzul acestuia. Chiar şi comportamentul contemplativ faţă de operele de artă, smuls din sfera obiectelor acţiunii, se lasă perceput ca refuz al praxisului nemijlocit şi, în măsura în care devine el însuşi ceva practic, ca rezistenţă la colaboraţionism. Doar operele de artă ce pot fi interpretate drept comportamente îşi au *une raison d'être*. Arta nu reprezintă doar un praxis mai bun decît cel pînă astăzi dominant, ci totodată o critică a praxisului ca dominaţie a conservării brutale de sine în realitatea dată şi de dragul ei. Prin opţiunea pentru un praxis situat deasupra blestemului muncii, ea dovedeşte minciuna unei producţii pentru-Sine. *Promesse du bonheur* înseamnă mai mult decît că praxisul existent împiedică fericirea: fericirea s-ar situa astfel deasupra praxisului. Forţa negativităţii din interiorul operei de artă dă măsura prăpastiei dintre praxis şi fericire. Fără îndoială că textele lui Kafka nu trezesc cîtuşi de puţin facultatea dorinţei. Dar frica reală ce se constituie în replică la proze precum *Die Verwandlung* sau *Die Strafkolonie*, şocul şi greaţa ce te cutremură trupeşte sînt, ca reacţii de apărare, mai aproape de dorinţă decît de vechiul dezinteres, pe care dînsul şi urmaşii săi îl suprimă. Dezinteresul ar fi cu totul inadecvat scrierilor kafkiene. Arta ar deveni prin el, treptat, ceea ce Hegel lua în derîdere cîndva: o jucărie plăcută sau utilă a horațienei *ars poetica*. Estetica epocii idealiste și nu mai puțin arta s-au eliberat de asemenea antecedente. Experiența artistică este autonomă doar atunci cînd se debarasează de gustul desfătării culinaristice. Drumul într-acolo trece prin dezinteres; emanciparea artei de produsele culinare sau pornogafice este irevocabilă. Dar ea nu se oprește pe treapta dezinteresului. Dezinteresul reproduce în mod imanent și modificat interesul. Într-o lume falsă toată ηδονη este falsă. De dragul fericirii se sacrifică fericirea. În acest fel supraviețuiește în artă dorința.

---

[4] *Cf.* Immanuel Kant, *Sämtliche Werke*, vol. 6: *Ästhetische und religionsphilosophische Schriften*, ed. F. Gross, Leipzig 1924, pp. 54 şi urm. [Kritik der Urteilskraft, § 2] (ed. românească: *Critica facultăţii de judecare*, trad. de Vasile Dem. Zamfirescu şi Alexandru Surdu, Bucureşti 1981, pp. 96 şi urm.).

---

[5] *Op. cit.*, p. 54 (ed. rom.: p. 96).
[6] *Cf. op. cit.*, pp. 55 și urm. (ed. rom.: p. 97).
[7] *Op. cit.*, p. 54 (ed. rom.: p. 96).

Devenită de nerecunoscut, desfătarea se ascunde, deghizată, în dezinteresul kantian. Probabil că nu există deloc ceea ce conștiința generală și o estetică complezentă își imaginează, după modelul desfătării reale, a fi desfătarea artistică. La experiența artistică *telle quelle* subiectul empiric are o participare limitată și modificată; participarea pare a se diminua cu cît calitatea operei este mai ridicată. Cine se desfată la modul concret cu operele de artă este un ignorant; îl trădează expresii precum banchet al auzului. Dar dacă și ultima picătură de desfătare ar fi eliminată, atunci întrebarea cu privire la rațiunea de a fi a operelor de artă ar naște dileme fără ieșire. Operele de artă produc realmente cu atît mai puțină desfătare cu cît sînt mai profund înțelese. Chiar și atitudinea tradițională față de opera de artă, presupunînd că aceasta ar fi putut fi relevantă pentru ea, a fost mai curînd admirație pentru că este în sine ceea ce este și nu pentru contemplator. Revelații și încîntare i-au putut produce acestuia adevărul din ele, care, în operele de tip kafkian, precumpănește asupra tuturor celorlalte momente. Asemenea opere n-au fost nicicînd mijloace de aleasă desfătare. Raportul față de artă n-a constat în asimilarea obiectului artistic; din contra, contemplatorul este cel care se identifică cu el; este cazul evident al operelor moderne, ce se reped asupra spectatorului precum locomotivele din filme. Întrebînd un muzician dacă muzica îl bucură sau nu, răspunsul cel mai probabil ar fi cel din gluma americană cu violoncelistul ce se strîmbă la Toscanini: *I just hate music*. Cel ce întreține cu arta un raport atît de autentic încît se confundă cu ea, n-o poate considera drept obiect; privarea de artă i-ar fi insuportabilă, însă manifestările ei particulare nu reprezintă pentru dînsul o sursă de plăcere. Fără îndoială că, așa cum spun burghezii, nimeni nu s-ar dedica artei dacă n-ar obține nimic de aici, dar, pe de altă parte, lucrurile trebuie totuși nuanțate, de vreme ce nimeni n-ar putea emite o propoziție precum: am ascultat astă seară *Simfonia a noua* și am avut parte de cutare cantitate de desfătare; o asemenea stupiditate a ajuns între timp să treacă și drept bun-simț. Burghezul își dorește o artă voluptuoasă și o viață ascetică; ar fi de preferat însă contrariul. Drept surogat pentru ceea ce tot ea confiscă omului din nemijlocitul sensibil, conștiința reificată cheamă înapoi în sfera umanului ceea ce nu-și găsește locul acolo. În vreme ce, aparent, opera de artă se apropie de consumatorul ei pînă la nivelul senzațiilor corporale, ea îi devine străină: ca marfă ce-i aparține și pe care se teme mereu să n-o piardă. Raportarea falsă la artă se îngemănează cu grija pentru posesiune. Reprezentării fetișiste a operei de artă ca posesiune, care se lasă avută și este susceptibilă a fi distrusă prin reflecție, îi corespunde strict cea a unui bun exploatabil în economia psihicului. Dacă arta este, conform propriului concept, un rezultat al devenirii, atunci și clasificarea sa ca mijloc al desfătării trebuie istoricizată; desigur că formele primitive, magice și animiste, ale operelor de artă în calitate de componente ale praxisului ritualic se situau înafara autonomiei; dar tocmai caracterul lor sacral împiedica desfătarea. Spiritualizarea artei a ascuțit, dimpotrivă, ranchiunele celor excluși de la cultură și a inițiat specia artei de consum, în timp ce repulsia față de aceasta i-a împins pe artiști la o spiritualizare tot mai radicală. Nici o statuie greacă, în nuditatea ei, n-a fost un *pin-up*. Nu altfel s-ar putea explica simpatia modernității pentru trecutul îndepărtat și pentru exotisme: artiștii sînt sensibili la abstracția obiectelor naturale ca sursă a dorinței; de altfel, nici Hegel nu a neglijat în construcția „artei simbolice" momentul non-sensibil al arhaității. Elementul plăcerii artistice, protest împotriva caracterului universal mijlocit al mărfii, este și el, în felul său, pasibil de mijlocire: cine se cufundă în opera de artă este scutit de mizeria unei vieți a lipsurilor cronice. O astfel de plăcere se poate intensifica pînă la beție; pentru aceasta din urmă însă conceptul meschin de desfătare este inadecvat, el părînd, din contra, potrivit la a dezvăța de desfătări. Oricum, este ciudat că o estetică ce a insistat mereu asupra sensibilității subiective ca fundament al Frumosului în toate valențele sale n-a ajuns niciodată s-o analizeze cu seriozitate. Descripțiile ei au avut evident un aer aproape filistin; poate pentru că punctul de plecare subiectiv este din capul locului orb la faptul că nu în entuziasmul amatorului, ci în raportul cu obiectul sălășluiește ceea ce contează de-a lungul experienței estetice. Conceptul desfătării artistice a fost un compromis nereușit între natura socială și esența antitetic opusă socialului a operei de artă. Deja inadecvată întreprinderii conservării Sinelui – ceea ce societatea burgheză nu i-o va ierta niciodată pe deplin –, arta trebuie să renteze măcar printr-o valoare de întrebuințare calchiată pe plăcerea senzuală. Astfel este denaturată nu numai arta, ci și acea împlinire fizică, pe care reprezentările ei estetice n-o pot procura. Se ipostaziază faptul că cel incapabil de diferențiere senzuală, cel ce nu poate distinge un acord frumos de unul șters sau culorile luminoase de cele terne, este mai curînd inapt pentru experiența estetică. Ce-i drept, această experiență preia în sine, augmentată, diferențierea senzuală ca mediu al modelării, dar nu permite decît difuzarea fragmentară a plăcerii. Ponderea plăcerii în artă a variat; în perioade succedînd unor epoci ascetice, precum Renașterea, a fost foarte activă ca organ al eliberării, și tot așa s-a întîmplat cu Impresionismul, ca reacție anti-victoriană; cîteodată, tristețea creaturii se transmite într-un conținut metafizic, în vreme ce atracția erotică impregnează formele. Dar oricît de puternică este forța acelui moment de revenire, senzualitatea păstrează, atunci cînd apare în artă ca atare și nefiltrată, o urmă de infantilitate. Arta absoarbe senzualitatea doar ca amintire și nostalgie, și niciodată sub formă de copie sau ca efect imediat. Alergia față de senzualitatea frustă alienează finalmente și acele epoci, în care forma și lucrurile investite cu plăcere puteau încă să mai comunice nemijlocit; nu în ultimul rînd acest lucru va fi provocat despărțirea de Impresionism.

Momentul adevărului în hedonismul estetic este întărit prin aceea că în artă mijloacele nu se epuizează pur și simplu în scopuri. În dialectica celor două, mijloacele pretind mereu un fel de autonomie, și anume una mijlocită. Prin ceea ce procură satisfacție sensibilă se încheagă apariția care este esențială pentru opera de artă. Cu cuvintele lui Alban Berg, faptul că forma nu lasă să se vadă cuiele și nici să miroase cleiul cu care este confecționată, reprezintă un crîmpei de obiectivitate; iar dulceața expresiei multor piese mozartiene evocă delicatețea vocilor omenești. În opere importante, ce fac să strălucească prin arta lor senzualitatea, aceasta se spiritualizează la rîndul ei, și invers, detaliul abstract, oricît de indiferent vizavi de apariția sensibilă, cîștigă prin spiritul operei strălucire senzuală. Se întîmplă uneori ca opere de artă, în sine complet constituite și articulate, să tindă *post festum*, datorită structurii limbajului lor formal, a se converti în ceea ce procură satisfacție sensibilă. Disonanța, emblema întregii arte moderne, lasă loc atracției sensibile chiar și în echivalențele sale optice, transfigurînd-o în antiteza ei, durerea: arhetipul estetic al ambivalenței. Bătaia lungă a disonanței în arta modernă, de la Baudelaire și *Tristan* – realmente invariante ale modernității –, ține de faptul că jocul imanent de forțe al operei converge cu realitatea exterioară, a cărei putere asupra subiectului crește proporțional cu autonomia operei. Disonanța conferă operei de artă, din interior, ceea ce sociologia vulgară denumește alienarea ei socială. Între timp operele de artă au ajuns să tabuizeze și acea suavitate mijlocită prin spirit, pentru că ar fi prea asemănătoare cu cea vulgară. Mersul lucrurilor ar trebui să conducă spre o înăsprire a tabu-ului senzual, deși uneori este dificilă diferențierea între măsura în care acest tabu își are rădăcina în legitățile formale ori pur și simplu în nepriceperea profesională: este dealtfel o chestiune din cele ce alimentează controversele estetice, fără ca acestea să devină mai fructuoase. Tabu-ul senzual sfîrșește prin a proscrie chiar și contrariul plăcutului, deoarece acesta ar fi, chipurile, perceptibil, chiar de la mare distanță, pînă și în negația sa specifică. Pentru această formă de reacție, disonanța se plasează în imediata apropiere a opusului ei: concilierea; ea mimează revolta împotriva unei aparențe a umanului, în realitate ideologie a inumanului, preferînd să se situeze mai curînd de partea conștiinței reificate. Disonanța încremenește pînă la a deveni materie indiferentă, într-o nouă formă a nemijlocirii, fără vreo urmă de memorie a originilor, dar în schimb insensibilă și lipsită de calități. În sfîrșit, într-o societate unde arta nu-și mai are locul și a cărei reacție la artă este în întregime perturbată, ea se scindează în proprietate culturală reificată și încremenită pe de o parte și, pe de altă parte, într-un plus de plăcere, pe care clientul îl recuperează și care, de cele mai multe ori, nu are de-a face cu obiectul. Plăcerea subiectivă resimțită de pe urma operei de artă s-ar apropia, mai curînd decît de realitatea empirică, de ceea ce scapă de sub dominația empiriei ca totalitate a Fiindului pentru-Altul. Schopenhauer pare să fi fost primul care a remarcat-o. Fericirea datorată operelor de artă este asemănătoare celei pe care o simți cînd evadezi în mod neașteptat, și cu nici o fărîmă nu ține de universul din care arta a evadat; ea este mereu accidentală și mai puțin esențială pentru artă decît fericirea cunoașterii acesteia; conceptul desfătării artistice, ca noțiune constitutivă a artei, trebuie eliminat. Dacă, după Hegel, fiecărui sentiment al obiectului estetic i se asociază un element contingent, de cele mai multe ori în proiecție psihologică, el solicită cunoașterea contemplatorului, și anume una imparțială: îi pretinde să se pătrundă atît de adevărul, cît și de neadevărul lui. Hedonismului estetic i se poate obiecta acel pasaj din doctrina kantiană despre Sublim, pe care autorul ei, părtinitor, îl exclude din domeniul artei: fericirea produsă de operele de artă ar fi totuna cu sentimentul de a nu fi cedat, pe care ele îl mijlocesc. Ceea ce se aplică mai curînd domeniului estetic în ansamblul său, decît operei individuale.

O dată cu categoriile, și materialele și-au pierdut evidența lor apriorică, așa cum s-a întîmplat cu cuvintele în literatură. Descompunerea materialelor este triumful Fiindului lor pentru-Altul. Cea dintîi și cea mai impresionantă mărturie în acest sens o depune celebra *Scrisoare către lordul Chandos* a lui Hofmannsthal. Poezia neo-romantică poate fi considerată în totalitatea ei drept o încercare de a rezista acestei disoluții și de a restitui limbajului, ca și altor materiale, ceva din substanțialitatea lor. Idiosincrazia față de *Jugendstil* se datorează faptului că această tentativă a eșuat. Retrospectiv, ea apare, cu cuvintele lui Kafka, drept o veselă călătorie în gratuitate. I-a fost de-ajuns lui George ca, pentru a evoca o pădure în poemul introductiv al ciclului său *Der Siebente Ring*, să alăture cuvintele *Gold* și *Karneol*, pentru a îndrăzni să spere, conform principiului său stilistic, că singură alegerea cuvintelor ar avea o rezonanță poetică[8]. După șase decenii, această alegere s-a revelat ca fiind doar aranjament decorativ, cîtuși de puțin superior acumulării brute a tot ce înseamnă material nobil în *Portretul lui Dorian Gray* al lui Wilde, ale cărui interioare esteticește rafinate seamănă cu prăvăliile de antichități ori cu saloanele de licitație, deci, în definitiv, tocmai cu acea nesuferită negustorie. În același sens o observație a lui Schönberg: Chopin ar fi avut noroc, pentru că i-a fost suficient să recurgă la pînă atunci neglijata gamă a lui fa diez major, și pe dată i-a ieșit ceva frumos; dar cu precizarea diferenței istorico-filozofice dintre romantismul muzical timpuriu, cînd materiale precum modurile pline de farmec ale lui Chopin mai posedau ceva din puterea de seducție a necunoscutului, și limbajul anilor 1900, în care toate acestea se devalorizaseră deja ca exces de rafinament. Dar tot ce le-a fost dat cuvintelor și juxtapunerii lor, ca și modurilor muzicale, să li se întîmple, a afectat fundamental conceptul tradițional al Poeticului în ipostaza sa de expresie a unei sfere superioare consacrate. Poezia s-a retras pe un teritoriu dedicat fără rezerve procesului deziluzionării, proces ce sapă chiar la temelia conceptului de Poetic; este și motivul fascinației pe care opera lui Beckett o exercită.

La pierderea caracterului ei de evidență, arta nu reacționează doar prin modificări concrete ale comportamentelor și procedeelor sale, ci și prin aceea că se smulge din propriu-i concept, acela care-l definește drept artă, ca dintr-un lanț. Artele inferioare sau divertismentul de odinioară, astăzi administrate, integrate, remodelate calitativ de industria culturală, lasă să se întrevadă aceasta în modul cel mai frapant. Căci sfera respectivă nu s-a lăsat nicicînd guvernată de ceea ce avea să devină abia mai tîrziu conceptul artei pure. Ea s-a răzvrătit mereu înlăuntrul acesteia, ca mărturie a eșecului culturii, s-a convertit în instrumentul voinței de a o face să eșueze, cum procedează orice fel de umor, în perfecta armonie dintre formele sale tradiționale și cele actuale. Cei păcăliți de industria culturală și avizi de mărfurile ei se situează înafara artei:

---

[8] *Cf.* Stefan George, *Werke. Ausgabe in zwei Bänden*, ed. R. Boehringer, München/Düsseldorf 1958, vol. 1, p. 294 („Eingang" zu „Traumdunkel").

de aceea percep inadecvarea ei la actualul proces al vieții sociale – dar nu și falsitatea acestuia – mai clar decît aceia care își mai amintesc ce era odinioară o operă de artă. Ei stăruie asupra lepădării artei de caracterul ei artistic[9]. Pasiunea de a atinge, de a nu lăsa nici o operă să rămînă așa cum este, de a o acomoda, de a micșora distanța ei față de contemplator, constituie un simptom indubitabil al acestei tendințe. Diferența umilitoare dintre artă și viața pe care o trăiesc și în care nu vor să fie deranjați, pentru că altfel n-ar suporta greața, trebuie să dispară: aceasta este baza subiectivă pentru a clasa arta printre bunurile de consum sub influența așa-numitelor *vested interests*. Și dacă, totuși, ea refuză să devină pur și simplu consumabilă, rămîne ca măcar relația cu ea să se adapteze la modelul celei cu veritabilele bunuri de consum. Procesul este facilitat prin aceea că, în era supraproducției, valoarea lor de întrebuințare a devenit la rîndul ei problematică și sfîrșește prin a ceda desfătării de ordin secundar cu prestigiul, cu modele, cu caracterul de marfă: o parodie a aparenței estetice. Din autonomia operei de artă, ce suscită revolta consumatorilor de cultură, iritați că sînt luați drept mai buni decît cred ei înșiși că sînt, nu mai rămîne decît caracterul de fetiș al mărfii, regresul pînă la nivelul fetișismului arhaic de la originile artei: tocmai de aceea atitudinea contemporană față de artă este una regresivă. Ceea ce se consumă din mărfurile culturale este Fiindul lor pentru-Altul, deși, de fapt, ele nu sînt cîtuși de puțin pentru ceilalți; făcîndu-le pe voie, ele îi înșeală. Vechea afinitate dintre contemplator și obiectul contemplat se inversează. De vreme ce opera de artă se consideră, cu un comportament tipic zilelor noastre, drept simplu fapt, elementul mimetic, incompatibil cu esența obiectuală, este scos la mezat. Consumatorului i se permite să-și proiecteze în voie emoțiile, relicve mimetice, asupra a ceea ce i se prezintă. Înainte de epoca administrației totale, subiectul pus să contemple, să asculte, să citească o operă de artă, era programat să uite de sine, să-și devină indiferent, să dispară în aceasta. Idealul unei asemenea identificări avea în vedere nu adaptarea operei la subiect, ci invers, a subiectului la operă. În această identificare consta sublimarea estetică; Hegel desemna asemenea comportament în general prin termenul de libertate față de obiect. Pe această cale el omagia subiectul, devenit subiect prin experiența spirituală, prin ieșirea din Sine, atitudine opusă pretenției filistine ca opera de artă să-i ofere ceva anume. Dar, ca *tabula rasa* a proiecțiilor subiective, opera de artă se descalifică. Polii dezestetizării sale constau în aceea că ea devine pe de o parte obiect între obiecte, iar pe de alta vehicul al psihologiei contemplatorului. Acesta din urmă înlocuiește ceea ce operele de artă reificate nu mai exprimă cu ecoul standardizat al propriului Sine, pe care îl percepe în ele. Acest mecanism este pus în mișcare și exploatat de către industria culturală. Ea prezintă drept aproape de oameni, drept ceva ce le aparține, tocmai ceea ce le-a fost înstrăinat și care, înainte de a le fi restituit, trece printr-un filtru heteronom. Dar chiar și argumentația socială împotriva industriei culturale are o componentă ideologică. Arta autonomă n-a fost cu totul scutită de înjosirea autoritară a industriei culturale. Autonomia ei este rezultatul unei deveniri, în care i se constituie conceptul, dar nu *a priori*. În operele cele mai autentice, autoritatea pe care operele legate de cult aveau a o exercita cîndva asupra vechilor *gentes* a devenit lege formală imanentă. Ideea libertății, înrudită cu autonomia estetică, s-a format în contact cu dominația care a generalizat-o. La fel se întîmplă și cu operele de artă. În măsura în care se emancipează de finalități exterioare, ele se organizează la un mod tot mai complex ca expresii ale dominației. Dar pentru că operele de artă își întorc mereu una din fețe către societate, dominația pe care o interiorizează iradiază și către exterior. Cu conștiința acestei relații, critica la adresa industriei culturale, amuțită în fața artei, este imposibilă. Cine însă, pe drept cuvînt, detectează în artă, în întregul ei, non-libertatea, este tentat să capituleze, să se resemneze în fața controlului în plină expansiune, pentru că, de fapt, așa ar fi fost întotdeauna, aceeași tendință conturîndu-se, dealtfel, și în aparența unui Altul. Faptul că, în sînul lumii fără de imagini, nevoia de artă crește chiar și la masele ce se confruntă pentru întîia dată cu ea datorită mijloacelor mecanice ale reproducerii acesteia, naște mai curînd îndoieli și, oricum, nu este suficient, ca element exterior artei, să-i garanteze supraviețuirea. Caracterul complementar al acelei necesități, reflex al vrăjii menită să consoleze lumea pentru a fi fost desacralizată, coboară arta pînă la treapta de exemplu pentru *mundus vult decipi*, deformînd-o. De ontologia falsei conștiințe țin și acele trăsături prin care burghezia, cea care eliberează spiritul și îl aservește concomitent, acceptă și se desfată, perfidă fiind cu ea însăși, tocmai cu spiritul în care nu crede cu totul. În măsura în care arta corespunde unei necesități sociale manifeste, ea a devenit în mare parte o întreprindere guvernată de profit, care durează atîta vreme cît este rentabilă și a cărei perfecțiune îngăduie a se ignora pînă și faptul că a murit. Genuri și specii artistice înfloritoare, precum opera tradițională, au devenit caduce, fără ca în cultura oficială să se fi luat notă de aceasta; pe de altă parte, în dificultatea de a atinge propriul ideal de perfecțiune, insuficiența lor spirituală se transformă nemijlocit într-una practică; declinul lor real este previzibil. Încrederea în nevoile umane, care, prin avansul forțelor de producție, ar putea conduce totalitatea către o formă superioară, își pierde sensul din clipa cînd nevoile sînt integrate și falsificate tocmai de către o altă societate decît cea adecvată. Desigur, așa cum era și prevăzut, nevoile își vor găsi o împlinire, dar aceasta este la rîndul ei una falsă, ce-i frustrează pe oameni de drepturile lor umane.

---

[9] *Cf.* Theodor W. Adorno, *Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft*, ediția a 3-a, Frankfurt am Main 1969, p. 159.

Poate că se cuvine să ne comportăm astăzi față de artă în manieră kantiană, precum vizavi de un lucru nemijlocit; cine a pledat pentru ea, a amestecat-o implicit cu ideologiile. Oricum, reflecția poate porni de la faptul că în realitatea situată dincolo de vălul țesut de jocul instituțiilor și al falselor nevoi, ceva aspiră în mod obiectiv către artă; către una ce vorbește în numele a ceea ce vălul acoperă. În timp ce cunoașterea discursivă accede la realitate, inclusiv la iraționalitățile acesteia, născute la rîndul lor din legea evoluției sale, arta conține ceva ce rezistă cunoașterii raționale. Acesteia îi este străină suferința; o poate defini prin subsumare, poate oferi mijloace pentru alinarea ei, dar n-o poate cîtuși de puțin exprima prin experiența sa: tocmai acest lucru poate fi considerat drept irațional. Redusă la concept, suferința rămîne mută și fără consecințe: este ceea ce se poate vedea în Germania de după Hitler. Într-o epocă a ororii de neconceput, doar arta poate eventual corespunde propoziției hegeliene pe care Brecht și-a ales-o drept deviză: adevărul este concret. Motivul hegelian al artei-conștiință-a-nenorocirilor lumii s-a confirmat dincolo de tot ce putea fi imaginat. El s-a transformat astfel în argument împotriva condamnării artei pronunțate chiar de către Hegel, împotriva unui pesimism cultural ce dă relief optimismului său teologic abia secularizat, așteptării unei veritabile libertăți. Obscurizarea lumii face ca iraționalitatea artei să devină rațională: a unei arte radical obscurizate. Ceea ce adversarii artei moderne, cu un instinct mai sigur decît apologeții ei anxioși, numesc la ea negativitate, constituie însăși substanța a ceea ce cultura oficială a refulat. De acolo vine atracția. În plăcerea refulatului arta receptează concomitent dezastrul, principiul care refulează, în loc să se limiteze a protesta, fără rezultat, împotriva lui. Exprimînd dezastrul prin identificare, ea anticipează clipa cînd acesta își va fi pierdut puterea; respectivul proces, și nu fotografia nenorocirii ori falsa beatitudine, este ceea ce circumscrie poziția unei arte contemporane autentice față cu realitatea obiectivă transformată în tenebre; orice altă atitudine își dovedește, prin dulcegărie, propria falsitate.

Arta fantastică, cea romantică, ca și trăsături ale acestora identificabile în manierism și Baroc reprezintă un Nefiind ca și cum ar fi. Invențiile sînt modificări ale realității empirice. Efectul rezidă în prezentarea unui non-empiric ca și cum ar fi empiric. El este facilitat, deoarece el însuși provine din empirie. Arta modernă, apăsată de enorma ei povară, o ia într-atît de în serios încît îi piere plăcerea ficțiunii. Cu atît mai mult acum nu are de gînd să-i reproducă fațada. Refuzînd contaminarea cu existența pur și simplu, ea o exprimă cu atît mai fără de cruțare. Deja forța lui Kafka își are rădăcina într-un sentiment negativ al realității; ceea ce nepricepuții găsesc la dînsul a fi fantastic este un *„comment c'est"*. Prin εποχη a lumii empirice, arta nouă încetează să fie fantastică. Doar istoricii literari au fost în stare să-i pună alături pe Kafka și pe Meyrink, doar istoricii de artă să procedeze la fel cu Klee și Kubin. Fără îndoială că arta fantastică, în operele sale cele mai valoroase, s-a convertit în ceea ce arta modernă, eliberată de sistemul de referință al normalității, și-a însușit: anumite pasaje din *Aventurile lui Gordon Pym* ale lui Poe, din *Amerikamüde* a lui Kürnberger, inclusiv *Mine-Haha* de Wedekind. Pe de altă parte, nimic nu dăunează mai mult cunoașterii teoretice a artei moderne decît reducerea ei la asemănări cu arta anterioară. Prin schema lui „totul s-a mai întîmplat", specificitatea sa dispare; ea este nivelată în acel continuum nedialectic, lin, al unei dezvoltări monotone pe care tocmai dînsa o face să explodeze. Incontestabilă este fatalitatea de a nu putea interpreta fenomene spirituale fără a recurge la o anumită transpoziţie a Noului în Vechi; şi acest lucru aduce cumva a trădare. Reflecţiei secunde îi revine misiunea de a opera aici rectificările. Diferenţa ar fi de evidenţiat prin raporturile dintre operele moderne şi cele vechi, care le seamănă acelora. Meditaţia asupra dimensiunii istorice ar trebui să descopere ceea ce, cîndva, a rămas nesoluţionat; în nici un alt chip nu poate fi legat prezentul de trecut. Din contra, poziţia curentă a istoriei ideilor constă în a afirma că, virtual, nimic nu este nou în lume. Dar, începînd de la mijlocul secolului al XIX-lea, o dată cu capitalismul avansat, categoria noutăţii este una centrală, în relaţie, de altfel, cu întrebarea dacă, înainte de toate, ceva nou a existat deja sau nu. De atunci încoace, nici o operă care a dispreţuit conceptul, chiar dacă fluctuant, al modernităţii, n-a fost o reuşită. Ceea ce şi-a imaginat că s-ar putea sustrage problematicii atribuite modernităţii dintotdeauna a fost sortit cu atît mai repede pierzaniei. Chiar şi un compozitor atît de puţin suspect de modernism ca Anton Bruckner n-ar fi avut parte de o posteritate atît de generoasă, dacă n-ar fi operat cu materialul cel mai avansat al epocii sale, armonia wagneriană, căreia, ce-i drept, i-a deturnat funcţionalitatea. Simfoniile sale pun problema în ce mod mai poate fi Vechiul, travestit în Nou, totuşi posibil; întrebarea confirmă caracterul ineluctabil al modernităţii, în schimb acel totuşi constituie un neadevăr, discordanţă asupra căreia conservatorii din epocă şi-au putut exersa din plin maliţia. Faptul că de categoria Noului nimeni nu se poate debarasa, recurgînd la identificarea ei cu setea de senzaţional, străină de artă, reiese tocmai din caracterul ei inevitabil. Cînd, înainte de primul război mondial, criticul muzical englez Ernest Newman, conservator şi el, dar peste măsură de sensibil, a ascultat *Piesele de orchestră opus 16* de Schönberg, a avertizat că acest Schönberg nu trebuie subestimat, căci miza lui este întregul; adversarii au detectat aici, cu un instinct mai sigur decît apologeţii, caracterul destructiv al Noului. Deja bătrînul Saint-Saëns a intuit cîte ceva din aceasta, atunci cînd, respingînd influența lui Debussy, declara că, în definitiv, ar trebui să existe și altfel de muzică decît a aceluia. Ceea ce se sustrage și se refuză transformărilor materialului, ce implică inovații însemnate, se înfățișează drept nevolnic, golit de substanță. Newman trebuie să fi observat că sunetele pe care Schönberg le-a descătușat în piesele sale orchestrale nu mai puteau fi ignorate și că, o dată intrate în circulație, vor avea implicații pentru ansamblul componisticii, ce vor înlătura finalmente limbajul tradițional. Ceea ce trece și mai departe; este deajuns să vezi, după o piesă a lui Beckett, o alta, contemporană și mai moderată, pentru a pricepe în ce măsură noutatea judecă fără a emite verdicte. Încă ultrareacționarul Rudolf Borchardt confirma faptul că un artist trebuie să dispună de întregul registru atins de epoca sa. Caracterul abstract al Noului este necesar, acesta este la fel de puțin accesibil ca teribilul secret al mormîntului lui Poe. În abstracția noutății se închistează însă un lucru decisiv. Bătrînul Victor Hugo l-a perceput atunci cînd a spus despre Rimbaud că ar fi adus în poezie un *frisson nouveau*. Frisonul reacționează la caracterul ermetic, criptic, ce constituie o funcție a momentului indeterminării. Dar el reprezintă concomitent comportamentul mimetic, ce reacționează la abstracția mimesis-ului. Doar în noutate, mimesis-ul se însoțește cu raționalitatea fără primejdia vreunei recidive; în frisonul Noului, însăși *ratio* devine mimetică: cu o putere nemaiatinsă pînă aici, la Edgar Allan Poe, veritabil far al lui Baudelaire și al întregii modernități. Noul este o pată oarbă, vidă precum un perfect oarecare. Ca și toate celelalte categorii ale filozofiei istoriei, tradiția nu trebuie înțeleasă, în perfecțiunea sa, ca și cum, într-o permanentă cursă cu ștafetă, o generație, un stil, un maestru își trec arta urmașilor. De la Max Weber și Sombart încoace, se face distincția din punct de vedere sociologic și economic între epoci tradiționaliste și non-tradiționaliste; tradiția, ca medium al procesului istoric, depinde în natura ei de structuri sociale și economice, și se modifică din punct de vedere calitativ o dată cu ele. Atitudinea artei contemporane față de tradiție, atitudine considerată drept un deficit de tradiție, este la rîndul ei condiționată de modificările interne ale conceptului de tradiție. Într-o societate esențialmente non-tradiționalistă, tradiția estetică este *a priori* ceva dubios. Autoritatea Noului se identifică cu cea a ineluctabilului istoric. În această măsură, el implică o critică a individului, vehiculul său: aici se înnoadă relația dintre individ și societate. Experiența modernității spune și mai mult, deși conceptul, în ciuda faptului că definiția sa este una calitativă, suferă încă de prea multă abstracție. El este privativ, din capul locului mai curînd negație a ceea ce nu trebuie să mai fie decît slogan pozitiv. Dar el nu neagă practicile artistice anterioare, cum se întîmplă în cazul stilurilor, ci tradiția ca atare; nu face decît să ratifice astfel principiul burghez în artă. Abstracția este cuplată cu caracterul de marfă al artei. De aceea, la Baudelaire, acolo unde modernitatea se articulează pentru prima oară din punct de vedere teoretic, ea revelă concomitent și o față a dezastrului. Noul este înrudit cu moartea. Ceea ce la Baudelaire ia alura diabolicului, este identificarea, reflectată ea însăși ca negativitate, cu negativitatea reală a situației sociale. Răul secolului dezertează la inamic, care este secolul însuși. Din toate acestea ceva a rămas, ca ferment a tot ceea ce reprezintă modernitate. Căci în artă, opoziția nemijlocită, care nici ea însăși nu crede în ceea ce combate, ar fi reacționară: din acest motiv, la Baudelaire imaginea naturii este strict interzisă. Acolo unde modernitatea neagă acest lucru pînă în zilele noastre, ea capitulează; toate campaniile împotriva decadenței și zgomotul ce însoțește obsesiv modernitatea pornesc de aici. Din punct de vedere estetic, *la nouveauté* este un rezultat al devenirii, marcă a bunurilor de consum, pe care arta și-a apropriat-o, și datorită căreia ele se disting de oferta repetitivă, favorizînd, maleabile la necesitatea exploatării capitalului, ceea ce, de vreme ce nu este în plină expansiune sau, cu o expresie curentă, nu oferă nimic nou, se află pe linie moartă. Noul este semnul estetic al reproducției lărgite, inclusiv cu promisiunea ei de abundență nelimitată. Poezia lui Baudelaire a fost cea dintîi care a codificat faptul că, aflată în plină societate hiperdezvoltată de consum, arta îi poate ignora tendințele dominante doar condamnîndu-se pe sine la neputință. Ea ajunge să înfrunte cu succes heteronomia pieții doar integrîndu-i imagistica în propria autonomie. Arta este modernă datorită mimesis-ului a ceea ce a încremenit și s-a alienat; prin aceasta, și nu prin denegarea realității amuțite, devine ea elocventă; faptul că nu mai îngăduie nici un fel de inocență rezultă tocmai de aici. Baudelaire nici nu se indignă contra reificării, nici n-o reproduce; el protestează împotriva ei în experiența arhetipurilor sale, iar medium-ul acestei experiențe este forma poetică. Este tocmai ce îl situează în chip suveran deasupra oricărei sentimentalități romantice. Pertinența operei sale constă în aceea că el sincopează obiectivitatea predominantă a caracterului de marfă, cea care absoarbe toate reziduurile umane, cu obiectivitatea operei în sine, anterioară subiectului trăitor: opera absolută se confundă cu marfa absolută. Restul de abstracție în conceptul de modernitate constituie tributul său plătit acesteia. Dacă, sub dominația capitalismului monopolist, locul valorii de întrebuințare îl ia pe scară largă valoarea de schimb, tot așa abstracția, indeterminarea iritantă a ceea ce și pentru ce trebuie să fie opera de artă modernă, devine pentru ea însăși codul a ceea ce dînsa este[10]. O asemenea abstracție n-are nimic în comun cu caracterul formal al normelor estetice mai vechi, precum cele kantiene. Ea este mai curînd provocatoare, sfidare a iluziei cum că viața ar mai exista, și totodată mijloc de a accede la acea distanțare estetică care nu mai funcționează la fantezia tradițională. De la bun început, abstracția estetică, încă rudimentară la Baudelaire și alegorică față cu o lume devenită abstractă, a reprezentat mai curînd o interdicție asupra imaginii. Interdicția vizează ceea ce niscaiva burghezi mai speră să salveze finalmente sub numele de mesaj, vizează fenomenul, ca fiind unul încărcat cu sens: după catastrofa sensului, fenomenul devine abstract. Această intoleranță este, de la Rimbaud și pînă la arta avangardistă, una extrem determinată. Ea s-a modificat la fel de puțin ca și fundamentele societății. Modernitatea este abstractă în virtutea relației sale cu ceea ce a precedat-o; refuzînd orice conciliere cu magia, ea nu este capabilă să spună ceea ce n-a fost încă, dar trebuie s-o facă în răspăr cu dezonoarea invariabilului: de aceea, criptogramele baudelairiene ale modernității plasează noutatea pe același plan cu necunoscutul, cu *telos*-ul ascuns, precum și cu, incomensurabil în raport cu invariabilul, oribilul, *le goût du néant*. Argumentele rostite împotriva esteticei *cupiditas rerum novarum*, ce se reclamă de la lipsa de conţinut a acelei categorii, sînt profund fariseice. Noutatea nu este o categorie subiectivă, ci una condiţionată de obiectul care, altfel, nici nu poate atinge conştiinţa de sine, dar nici nu se poate lepăda de heteronomie. Spre Nou împinge forţa Vechiului, care, pentru a se împlini, are nevoie de Nou. Practica artistică nemijlocită, cu toate manifestările ei, devine suspectă din clipa cînd se revendică în mod special de aici; în Vechiul pe care pretinde că îl conservă, ea neagă de cele mai multe ori diferenţa sa specifică; reflecţia estetică nu este însă indiferentă la încrucişarea Vechiului cu Noul. Vechiul nu se poate refugia decît pe creasta Noului; în rupturi şi nu în continuitate. Vorba lui Schönberg, cum că acela care nu caută, nu găseşte, constituie un cuvînt de ordine al Noului; ceea ce nu i se supune în chip imanent, în contextul operei de artă, se transformă pentru aceasta din urmă în insuficienţă; între aptitudinile estetice, una deloc neglijabilă este cea care consistă în a examina, în plin proces de producere a operei, minusurile ei păguboase; prin noutate, critica, altfel spus *le refus*, devine un element obiectiv al artei înseşi. Chiar şi oportuniştii, împotriva cărora se ridică toată lumea, au mai multă forţă decît cei care mizează, cu oricît curaj, pe stabilitate. Dacă Noul devine şi el fetiş, după modelul caracterului de fetiş al mărfii, el trebuie criticat în esenţa sa, nu la modul exterior, doar pentru că ea s-a fetişizat; de cele mai multe ori ne lovim de discrepanţa dintre mijloacele noi şi finalităţile vechi. În condiţiile în care una din posibilităţile înnoirilor s-a epuizat, şi totuşi este explorată mecanic şi repetat, atunci tendinţa directoare a inovaţiei trebuie modificată şi situată într-o altă dimensiune. Noutatea abstractă este susceptibilă de stagnare şi de convertire în invariabil. Fetişizarea exprimă paradoxul oricărei arte ce nu-şi mai este ei înseşi evidentă: anume acela că un lucru fabricat ar putea exista pentru sine însuşi; dar tocmai acest paradox constituie nervul vital al artei moderne. Noul este în mod necesar un produs dorit, dar, ca alteritate, el ar fi nedorit. Voinţa îl leagă de invariabil; de aici şi comunicarea dintre modernitate şi mit. El vizează non-identitatea, dar intenţia îl preschimbă în identic; arta modernă cultivă turul de forţă al baronului Münchhausen, acela al identificării cu non-identicul.

---

[10] *Cf.* Theodor W. Adorno, *Dissonanzen. Musik in der verwalteten Welt*, ediția a 4-a, Göttingen 1969, pp. 19 și urm.

Semnele dislocării sînt sigiliul autenticității artei moderne; cel prin care ea neagă cu disperare închiderea invariabilului; explozia este una din invariantele sale. Energia antitradiționalistă devine un vîrtej devorator. În această măsură, modernitatea este un mit îndreptat împotriva lui însuși; atemporalitatea sa se transformă în catastrofă a clipei ce frînge continuitatea temporală; conceptul imaginii dialectice a lui Benjamin conține acest moment. Chiar și acolo unde modernitatea conservă achiziții tradiționale ca accesorii tehnice, ele sînt anulate de șocul care nu lasă nici o moștenire intactă. Tot așa cum categoria Noului a rezultat din procesul istoric, care a dizolvat mai întîi tradiția specifică, iar apoi întreaga tradiție, nici modernitatea nu este o aberație pe care să o poți corecta revenind pe un teren care nu mai există și nici nu trebuie să mai existe; acesta este, paradoxal, fundamentul artei moderne, cel care îi conferă caracterul normativ. Inclusiv în estetică, invariantele nu pot fi negate; smulse însă din context, ele devin nesemnificative. Drept model poate fi considerată muzica. Este inutil să contești că aceasta este o artă temporală și că timpul muzical, oricît de puțin coincide el nemijlocit cu timpul experienței reale, este, ca și acesta, ireversibil. Dacă intenționezi însă să depășești vagul și generalitățile, cum că muzica are rolul de a articula relația dintre „conținutul" său, momentele temporale intrinseci și timp, cazi deîndată în pedanterie și disimulare. Căci relația muzicii cu timpul muzical formal se definește în exclusivitate în raportul dintre acesta din urmă și evenimentul muzical concret. Desigur că, multă vreme, a prevalat ideea că muzica ar trebui să-și organizeze rațional succesiunea intratemporală a propriilor secvențe: să facă în așa fel încît fiecare secvență să decurgă din alta, într-o manieră care să nu îngăduie, așa cum se întîmplă și în cazul timpului, reversibilitatea. Oricum, necesitatea acelei succesiuni temporale, conformă cu timpul, n-a fost nicicînd una literală, ci fictivă, contribuție la caracterul de aparență al artei. Astăzi muzica se revoltă împotriva ordinii temporale convenționale; în orice caz, investigarea timpului muzical lasă loc unor soluții foarte divergente. Pe cît de problematică este dilema dacă muzica se poate desprinde de invarianta timp, pe atît de cert este faptul că aceasta, din clipa în care este raționalizată, devine o componentă în loc să fie un *a priori*. – Violența Noului, pentru care s-a încetățenit termenul de experimental, nu trebuie atribuită nici gîndirii subiective și nici naturii psihologice a artistului. Acolo unde impulsul său nu are la dispoziție un inventar predeterminat de forme și conținuturi, artiștii sînt în mod obiectiv obligați să recurgă în producția lor la experiment. Conceptul acestuia s-a modificat însă, într-o manieră exemplară pentru categoriile modernității în sine. La origini el semnifica pur și simplu faptul că voința conștientă de sine experimenta proceduri tehnice necunoscute și încă neomologate. Premiza sa latent tradiționalistă era că doar rezultatele vor arăta dacă sînt comparabile cu cele deja omologate și că astfel se vor legitima. Această concepție a experimentului artistic a devenit concomitent de la sine înțeleasă, dar și problematică în încrederea ei în continuitate. *Gestus*-ul experimental, termen ce desemnează comportamentele artistice pentru care Noul a devenit obligatoriu, s-a menținut, doar că desemnează acum, prin trecerea de la interesul estetic, de la subiectivitatea ce se mărturisește, la coerența obiectului, ceva calitativ diferit: faptul că subiectul artistic se folosește de metode al căror rezultat nu-l poate prevedea. Nici această volută nu este absolut nouă. Conceptul de construcție, ce ține de fundamentele modernității, a implicat mereu primatul procedurilor constructive în raport cu imaginația subiectivă. Construcția necesită soluții pe care urechea sau ochiul care și le reprezintă nu le posedă nemijlocit și foarte clar. Neprevăzutul nu este doar efect, ci posedă și latura sa obiectivă. Ea marchează o modificare calitativă. Subiectul a devenit conștient de scăderea puterii sale din cauza tehnologiei pe care tot el declanșat-o, ridicînd-o la rang de program, sub impulsul inconștient de a stăpîni heteronomia amenințătoare, și a integrat-o punctului de plecare subiectiv, transformînd-o într-un moment al procesului de producție. I-a venit în ajutor faptul că, așa cum a arătat Stockhausen, imaginația, așadar traversarea subiectului de către operă, nu constituie o dimensiune fixă, ci se diferențiază după gradele acuității sale. Produsul indistinct al imaginației poate fi la rîndul său, ca mijloc artistic specific, imaginat în propria imprecizie. Procedeul experimental se află aici pe muchie de cuțit. Rămîne în suspensie întrebarea dacă el se supune intenției, ce datează de la Mallarmé, dar a fost formulată de Valéry, de a face ca subiectul să-și pună la încercare forța estetică prin aceea că rămîne stăpîn pe el însuși, deși se abandonează concomitent heteronomiei, sau dacă, pe această cale, se împacă cu abandonul. Oricum, și în măsura în care procedurile experimentale sînt, totuși, organizate subiectiv, rămîne o himeră credința că, datorită lor, arta s-ar putea debarasa de subiectivitate și deveni, dincolo de orice aparență, un în-Sine, adică ceva de domeniul ficțiunii.

La efectele dureroase ale experimentului resentimentul reacționează vizavi de ceea ce se desemnează de obicei prin isme, tendințe artistice programatice, conștiente de ele însele, reprezentate de obicei de grupuri de susținători. El se întinde de la Hitler, căruia îi plăcea să tune și să fulgere împotriva „acestor im- și expresioniști“, pînă la scriitori care, din asiduitate politico-avangardistă, consideră avangarda estetică drept suspectă. A confirmat-o Picasso pentru perioada cubistă dinaintea Primului Război Mondial. În interiorul ismelor se distinge de departe calitatea fiecărui artist, deși inițial cei ce poartă la modul cel mai vizibil marca propriei școli sînt ușor supraestimați în comparație cu cei pe care îi poți mai dificil reduce la rigoarea unui program, precum Pissarro vizavi de Impresionism. Fără îndoială că sufixul -ism ascunde o mică contradicție atunci cînd reflecția pare să excludă din artă involuntarul; de altfel, reproșul este, în raport cu direcțiile învinuite ca isme, unul formal, căci nu mai departe decît Expresionismul și Suprarealismul au adoptat în mod voluntar producția involuntară ca punct al programului lor. Iar mai tîrziu, conceptul de avangardă, rezervat decenii de-a rîndul tendințelor celor mai avansate, a început să aibă aerul comic al tinereții senilizate. În dificultățile în care așa-zisele isme se împotmolesc se exprimă tocmai cele ale unei arte emancipate de caracterul ei de evidență. Conștiința, de a cărei reflecție depinde tot ce este obligatoriu în artă, a făcut concomitent ca orice este obligatoriu să se devalorizeze: de unde și umbra veleitarismului aruncată asupra acestor mult detestate isme. Faptul că, probabil, nici un eveniment artistic important n-a avut loc fără ca să fi fost produs în urma unui act conștient de voință, conduce în atît de combătutele isme la dobîndirea conștiinței de sine. Faptul condiționează organizarea operelor de artă în sine, dar și organizarea lor exterioară, în măsura în care ele doresc să se afirme în societatea monopolistă hiperorganizată. Ceea ce poate fi adevărat în comparaţia artei cu un organism este mijlocit prin subiect şi raţiunea sa. Acel adevăr a intrat de multă vreme în serviciul ideologiei iraţionaliste a societăţii raţionalizate; de aceea sînt mai adevărate ismele care îl refuză. Ele n-au înlănţuit cîtuşi de puţin forţele de producţie individuale, ci, din contra, le-au intensificat tocmai datorită travaliului colectiv.

Un aspect al ismelor cîştigă abia astăzi în actualitate. Conţinutul de adevăr al unor anume mişcări artistice nu culminează cîtuşi de puţin în capodopere; Benjamin a dat exemplul teatrului baroc german[11]. Probabil că acelaşi lucru este valabil pentru Expresionismul german şi Suprarealismul francez, care nu întîmplător au provocat însuşi conceptul de artă – un moment care, de atunci încoace, a rămas implicat în întreaga artă nouă autentică. Dar pentru că ea rămîne totuşi artă, va fi de cercetat, drept sîmbure al respectivei provocări, preponderenţa artei asupra operei de artă. Această preponderenţă se întrupează în isme. Ceea ce, sub aspectul operei, se prezintă drept eşec sau drept simplu exemplu, depune mărturie totodată despre impulsurile ce nu se pot defel obiectiva în opera particulară; sînt impulsuri ale unei arte ce se transcende pe sine; ideea ei aşteaptă să fie salvată. Merită atenţie faptul că nemulţumirea pe care o produc ismele se repercutează rareori asupra echivalentului lor istoric, care sînt şcolile. Ismele coincid cumva cu secularizarea acestor şcoli într-o epocă care le condamnă ca fiind tradiţionaliste. Ele nu convin, deoarece nu se potrivesc cu schema individuaţiei absolute, care este, de altfel, o insulă a acelei tradiţii răsturnate tocmai de principiul individuaţiei. Obiectul urii trebuie măcar izolat cu totul, chezăşie a neputinţei sale, a ineficacităţii sale istorice, a apropiatei sale dispariţii fără de urmă. O dată cu modernitatea, şcolile s-au pomenit în faţa unei contradicţii, ce se manifestă la modul excentric în măsurile pe care academiile le iau împotriva studenţilor bănuiţi de simpatii moderniste. Ismele tind a fi şi ele şcoli, ce înlocuiesc autoritatea tradiţională şi instituţională printr-una obiectivă. Este preferabil să te solidarizezi cu ele decît să le renegi, chiar şi prin antiteza artei moderne şi a modernismului. Critica efortului de a fi *up to date* înafara oricărei necesităţi structurale nu este nejustificată: ceea ce, fiind nefuncţional, mimează funcţionalitatea, este regresiv. Dar a separa modernismul, socotit ca o credinţă a oportuniştilor, de adevărata modernitate, este o eroare, căci fără convingerea subiectivă, stimulată de noutate, nu se cristalizează nici un fel de modernitate obiectivă. În realitate, distincţia este demagogică: cine se plînge de modernism, se referă la modernitate, tot aşa cum sînt combătuţi oportuniştii pentru a fi atinşi protagoniştii, pe care lumea nu îndrăzneşte să-i atace, şi a căror superioritate le impune conformiştilor. Criteriul sincerităţii, cu care sînt judecaţi în mod ipocrit moderniştii, presupune ca habitus fundamental al celui reacţionar în materie de estetică suficienţa de a fi aşa şi nu altfel. Falsa sa natură este dizolvată de reflecţie, devenită astăzi totuna cu cultura artistică. Critica modernismului în avantajul adevăratei modernităţi constituie un pretext pentru a consacra moderaţia, a cărei raţiune de a fi ascunde reziduurile unui bun-simţ popular, ca mai potrivită decît radicalismul; adevărul este pe dos. Ceea ce a rămas în urmă nu mai dispune nici măcar de mai vechile mijloace de care se serveşte. Istoria domină pe deplin, inclusiv operele care o reneagă.

---

[11] *Cf.* Walter Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, ed. R. Tiedemann, ediţia a 2-a, Frankfurt am Main 1969, pp. 33 şi urm.

În opoziţie evidentă faţă de arta tradiţională, arta nouă readuce în atenţie momentul cîndva mascat al confecţionatului, al fabricatului. Partea pe care o ocupă în ea θεσει a crescut într-atît, încît încercările de face ca procesul de producţie să se piardă în obiect ar fi sortite din capul locului la eşec. Deja generaţia anterioară a limitat pura imanenţă a operelor de artă, pe care concomitent a dus-o la extrem: a limitat-o prin comentariul autorului, prin ironie, prin imense cantităţi de materie, savant protejate de intervenţia artei. De aici provine şi plăcerea de a substitui operelor de artă procesul propriei lor producţii. În mod virtual, totul este astăzi ceea ce Joyce a declarat a fi fost *Finnegans Wake*, înainte de a-l publica în întregime: *work in progress*. Dar ceea ce, datorită complexităţii sale, nu este posibil decît ca geneză ori devenire, nu poate concomitent, decît minţind, să se prezinte drept ceva rotund, „finit". Din această aporie arta este incapabilă să iasă de bună voie. Cu decenii în urmă, Adolf Loos scria că ornamentele nu se lasă inventate[12]; or, ceea ce a semnalat dînsul tinde să se generalizeze. Cu cît mai mult trebuie creat, căutat, inventat în artă, cu atît mai puțin sigur este dacă invenția și creația sînt posibile. Arta radical fabricată sfîrșește prin a se izbi de chiar problema fabricării ei. Ceea ce, din moștenirea trecutului, îndeamnă la protest este cu deosebire ceea ce este dinainte reglementat, calculat, ceea ce, cum s-ar fi spus la 1800, n-a redevenit natură. Progresul artei ca facere și îndoiala care i se adaugă se află într-o relație contrapunctică; acest progres este însoțit realmente de tendința către non-voluntarismul absolut, ce persistă de la dicteul automat de acum aproape cincizeci de ani și pînă la tachismul și muzica aleatorie de astăzi; se constată pe drept cuvînt convergența operei de artă integral tehnicizate și totalmente fabricate cu opera absolut fortuită; de altfel, ceea ce aparent nu este cîtuși de puțin fabricat este cu atît mai mult. – Doar avangarda fiecărei epoci are anumite șanse de a rezista asaltului timpului. În această supraviețuire a operelor apar însă diferențe calitative ce nu coincid cu gradul de modernitate atins de propria epocă. În acel secret *bellum omnium contra omnes* ce umple istoria artelor modernitatea mai veche poate foarte bine, chiar revolută fiind, să cîștige în confruntarea cu arta mai nouă. Nu pentru că, într-o bună zi, arta demodată *par ordre du jour* n-ar putea să se revele mai durabilă și mai solidă decît cea avansată. Speranțele în renașterea unor Pfitzner și Sibelius, Carossa și Hans Thoma spun mai mult despre cei care le nutresc decît despre soliditatea valorică a unor asemenea spirite. Dar cursul istoriei, corespondențe cu opere ulterioare le pot conferi un plus de actualitate: numele unor Gesualdo da Venosa, Greco, Turner, Büchner aparțin unor binecunoscute exemple, a căror redescoperire a avut loc, nu întîmplător, după ruptura cu continuitatea tradiției. Chiar și opere care n-au atins tehnicește normele epocilor proprii, precum simfoniile timpurii ale lui Mahler, comunică cu operele tîrzii, și o fac tocmai datorită a ceea ce le separă de timpul lor. Aspectul cel mai avansat al muzicii acestuia constă în refuzul, concomitent neîndemînatic și obiectiv, al beției sonore neoromantice, dar, în ceea ce-l privește, refuzul însuși a fost scandalos și poate la fel de modern

---

12 *Cf.* Adolf Loos, *Sämtliche Schriften*, ed. F. Glück, vol. 1, Wien/München 1962, p. 278, p. 393.

ca şi simplificările iniţiate de van Gogh şi Fauve în raport cu impresionismul.

Adevărul Noului, adevăr a ceea ce n-a fost încă acoperit, se plasează în absenţa intenţiei. El intră astfel în contradicţie cu reflecţia, motor al Noului, şi îi conferă o putere secundă. El este opusul conceptului său filozofic uzual, de pildă al doctrinei schilleriene a Sentimentalului, ce se reduce la a încărca operele cu diverse intenţii. Reflecţia secundă sesizează procedura, limbajul operei de artă în accepţiunea cea mai largă, dar vizează orbirea. Cuvîntul de ordine al absurdului, oricît ar fi de insuficient, exprimă acest lucru. Refuzul lui Beckett de a-şi interpreta operele, refuz legat de o conştiinţă extremă a tehnicilor, a implicaţiilor conţinutistice, a materialului lingvistic, nu reprezintă doar o aversiune subiectivă: cu cît avansează reflecţia şi forţa acesteia, cu atît se obscurizează conţinutul în sine. Desigur că acest fapt nu dispensează în chip obiectiv de interpretare, ca şi cum n-ar fi nimic de interpretat; a te agăţa de aşa ceva este totuna cu a te lăsa pradă confuziei pe care o creează discursul despre absurd. Opera de artă care îşi imaginează despre sine că posedă conţinutul este, prin forţa raţionalismului, fals naivă. Poate că în aceasta constau şi limitele istorice previzibile ale lui Brecht. Confirmîndu-l surprinzător pe Hegel, reflecţia secundă reinstaurează naivitatea pe locul ocupat de conţinut în raport cu reflecţia primară. Din marile drame ale lui Shakespeare extragi tot atît de puţin din ceea ce se numeşte astăzi mesaj ca şi din piesele lui Beckett. Dar obscurizarea este la rîndul ei o funcţie a conţinutului modificat. Ca negaţie a ideii absolute, conţinutul nu mai poate fi identificat cu raţiunea în maniera postulată de idealism; critică a atotputerniciei raţiunii, nici el nu mai poate fi multă vreme raţional, conform normelor gîndirii discursive. Obscuritatea absurdului este vechea obscuritate a Noului. Ea însăşi trebuie interpretată şi nu înlocuită prin claritatea sensului.

Categoria Noului a născut un conflict. Nu altfel decît vechea *Querelle des Anciens et des Modernes* din secolul al XVII-lea, el este un conflict între noutate şi durată. În general, operele de artă erau concepute în aşa fel încît să dureze; durata este înrudită cu însuşi conceptul lor, acela al obiectivării. Prin durată, arta protestează împotriva morţii; scurta eternitate a operei este alegorie a unei eternităţi nonaparente. Arta este aparența a ceea ce moartea nu ajunge să atingă. Faptul că nici un fel de artă nu durează este o formulă la fel de abstractă ca și cea despre efemeritatea lumii; ea n-are conținut decît la modul metafizic, raportînd-o la ideea învierii. Nu doar ranchiuna reacționară poate provoca teama că dorința de Nou ar înlătura durata. Efortul de a crea capodopere durabile este zdruncinat. Ceea ce denunță o tradiție poate cu greu conta pe o alta, în care ar putea subzista. În acest sens există cu atît mai puține motive cu cît, retrospectiv, o mulțime din operele care fuseseră dotate cu atributul duratei – la aceasta țintește conceptul de clasicitate – nu mai înseamnă nimic: durabilul s-a consumat și a tras după el în vîltoare și categoria duratei. Conceptul de arhaic definește mai puțin o fază a istoriei artei, cît stadiul mortificării operelor. Asupra duratei lor operele n-au nici o putere; ea este garantată cel mai puțin atunci cînd ceea ce trece drept expresie a unei epoci este sacrificat pe altarul permanenței. Căci aceasta are loc pe socoteala raportului lor cu faptele concrete, singurele din care se poate constitui durata. Din intenții efemere, precum parodierea romanelor cavalerești de către Cervantes, s-a născut *Don Quijote*. Conceptului de durată i se asociază un arhaism egiptean inutil și mitic; ideea de durată pare să nu fi preocupat perioadele productive. Probabil că ea devine acută abia acolo unde durata este problematică, iar operele de artă, cu sentimentul neputinței latente, se agață de ea. Se confundă germenii tainici ai supraviețuirii operei de artă cu ceea ce respingătoarele discursuri naționaliste numeau cîndva valoarea ei permanentă, ceea ce este în ele mort, formal, conformist. Categoria durabilului a sunat din totdeauna apologetic, de cînd cu lauda de sine a lui Horațiu pentru monumentul ce-l estima a fi mai durabil decît bronzul; dar a fost străină operelor ce n-au fost ridicate grație lui Augustus, ci de dragul unei idei de autenticitate în care se adăpostește ceva mai mult decît amprenta autoritarismului. „Și Frumosul trebuie să piară!“[13]: iată o propoziție mai adevărată decît o presupunea Schiller. Ea privește nu doar operele frumoase, cele distruse, uitate sau reduse la starea de hieroglife, ci tot ce se constituie din frumuseţe, frumuseţe care, conform ideii tradiţionale despre dînsa, ar trebui să fie imuabilă, cu alte cuvinte ţine de elementele formale. Să ne amintim de categoria tragicului. Ea pare a fi amprenta răului şi a morţii, şi valabilă tot atîta vreme ca şi acestea. Totuşi, ea nu mai este posibilă. Acolo unde, cîndva, pedanteria esteticienilor se străduia să distingă tragicul de trist, se formulează şi condamnarea celui dintîi: afirmarea morţii; ideea că în declinul finitului se iveşte infinitul; sensul suferinţei. Opere de artă totalmente negative parodiază astăzi tragicul. Mai curînd decît tragică, arta este în totalitatea ei tristă, şi mai ales aceea care pare senină şi armonioasă. În conceptul duratei estetice supravieţuieşte – ca şi în multe alte lucruri – *prima philosophia,* ce se refugiază în derivate izolate şi absolutizate, după ce, ca totalitate, a trebuit să se prăbuşească. În mod clar, durata la care aspiră operele de artă este construită pe modelul proprietăţii tradiţionale şi solide; ca şi materialul, spiritualul are a deveni proprietate, nelegiuire a spiritului împotriva lui însuşi, fără şansa de a i se putea sustrage. De îndată ce operele de artă ajung să-şi fetişizeze speranţa în durată, ele suferă deja de boala ce le va omorî: stratul de inalienabil care le acoperă este acelaşi care le şi sugrumă. Anumite opere de artă de înaltă clasă ar dori să se piardă în timp înainte de a-i cădea victime; aceasta într-o ireductibilă antinomie în raport cu necesitatea obiectivării. Ernst Schoen vorbea odată despre acea inegalabilă *noblesse* a artificiilor, singura artă ce nu-şi doreşte să dureze, ci doar să strălucească o clipă şi apoi să se piardă în fum. Finalmente, artele temporale, precum teatrul şi muzica, ar trebui interpretate conform acestei idei, revanşă a unei reificări, fără de care n-ar fi şi care le şi degradează. Asemenea consideraţii par depăşite vizavi de mijloacele mecanice de reproducere; dar nemulţumirea faţă de acestea constituie poate totodată o nemulţumire faţă de atotputernicia născîndă a durabilităţii artei, tendinţă paralelă cu decadenţa duratei. Dacă arta s-ar debarasa de iluzia deja demascată a duratei, dacă, din simpatie pentru ceea ce este viu şi efemer, şi-ar integra propria efemeritate, faptul ar fi pe măsura unei concepţii despre adevăr, care n-o presupune doar abstract durabilă, ci devine conştientă de sîmburele ei temporal. Fiind secularizare a transcendenţei, arta ia parte, în totalitatea ei, la dialectica raţiunii. Arta s-a înarmat în confruntarea cu această dialectică cu principiul estetic al antiartei; nici o artă nu mai este de conceput fără acest moment. Dar faptul semnifică şi că arta trebuie să-şi depăşească propriul concept, dacă doreşte să-i rămînă credincioasă. Gîndul la propria dispariţie o onorează, căci astfel îşi onorează exigenţa de adevăr. Dar supravieţuirea artei dislocate exprimă nu doar aşa-zisa *cultural lag*, ci şi mult prea lenta transformare a suprastructurii. Forţa de rezistenţă a artei constă în aceea că materialismul aici realizat semnifică şi propria destrucţie, cea a dominaţiei intereselor materiale. În neputinţa ei, arta anticipează un spirit ce nu poate apare decît în acea clipă. Îi corespunde o nevoie obiectivă, mizeria lumii, opusă celei subiective, ce se reduce astăzi doar la nevoia umană, ideologică, de artă; arta nu se poate crampona decît de respectiva nevoie obiectivă.

---

[13] Friedrich Schiller, *Sämtliche Werke*, eds. G. Fricke și H.G. Göpfert, vol. 1, ediția a 4-a, München 1965, p. 242 („Nänie“).

Ceea ce cîndva se producea spontan devine rezultatul unui efort şi de bună seamă că integrarea fixează astfel forţele antagonice centrifuge. Precum un vîrtej, ea aspiră diversitatea, în raport cu care arta s-a definit. Ce rămîne este unitatea abstractă, eliberată de momentul antitetic, prin care ea ajunge să devină o unitate. Cu cît integrarea este mai reuşită, cu atît se transformă ea într-o mişcare în gol; finalitatea către care tinde ajunge să coincidă cu un fel de bricolaj infantil. Forţa datorită căreia subiectul estetic integrează ceea ce reuşeşte să cuprindă reprezintă concomitent şi slăbiciunea lui. El cedează unei unităţi faţă de care, din pricina abstracţiunii acesteia, rămîne înstrăinat, şi, renunţînd, îşi aruncă speranţa în spaţiul necesităţii oarbe. Dacă arta nouă, în întregul ei, poate fi înţeleasă ca o intervenţie perpetuă a subiectului, deloc dispus să lase în voia lui, în manieră ireflexivă, jocul de forţe tradiţional al operelor de artă, atunci intervenţiilor permanente ale Eului le corespunde tendinţa de renunţare a acestuia din neputinţă, după străvechiul principiu mecanic al spiritului burghez, ce consistă în reificarea producţiilor subiective, în plasarea lor înafara subiectului şi în refuzul de a recunoaşte în acest tip de renunţări garanţiile unei obiectivităţi decisive şi invulnerabile. Tehnica, braţul cel lung al subiectului, este cea care, totodată, se şi îndepărtează de el. Umbra radicalismului autarhic al artei este totuna cu caracterul ei inofensiv: absolutul compoziţiei coloristice nu este departe de cel mai banal tapet. Radicalismul estetic trebuie să plătească pentru că, într-o epocă în care hotelurile americane se dotează cu tablouri abstracte *à la manière de...*, el nu prea mai contează din punct de vedere social: şi-a pierdut cu desăvîrşire radicalismul. Printre primejdiile artei noi, cea mai rea este absenţa oricăror primejdii. Cu cît arta se desprinde mai mult de reţetele prefabricate, cu atît mai ferm este ea redusă la acea dimensiune care o scoate la capăt fără a apela la ceea ce i-a devenit străin şi îndepărtat, anume la punctul subiectivităţii pure, proprie fiecăruia şi, în consecinţă, abstractă. Tendinţa respectivă a fost furtunos anticipată de mişcarea pornită de la aripa extremă a Expresionismului şi pînă la Dada. Dar declinul Expresionismului nu s-a datorat doar lipsei de rezonanţă socială: atrofierea accesibilităţii, totalitatea refuzului, eşuînd în sărăcia absolută, în strigăt sau în gestul neputincios, literalmente în acel *Da-Da,* nu puteau rezista. El a devenit un amuzament atît pentru conformişti, cît şi pentru sine însuşi, în momentul în care mărturiseşte imposibilitatea obiectivării artistice, pe care o postulează însă vrînd-nevrînd fiecare manifestare artistică; ce-i mai rămîne, în defintiv, decît să strige? Dadaiştii au încercat în consecinţă să suprime acest postulat, iar programul succesorilor lor suprarealişti refuză arta, fără a se putea însă debarasa de ea. Adevărul lor consta în faptul că absenţa artei este preferabilă unei arte false, dar împotriva lor s-a răzbunat aparenţa absolutei subiectivităţi pentru-Sine, mijlocită la modul obiectiv, fără ca pe plan estetic să fi depăşit însă acest Fiind-pentru-Sine. Ea nu exprimă înstrăinarea alienatului decît prin sine însăşi. Mimesis-ul leagă arta de experienţa umană individuală şi doar aceasta mai poate reprezenta experienţa Fiindului-pentru-Sine. Faptul că nu se poate persista în acest punct subiectiv îşi are motivaţia nu doar în pierderea de către opera de artă a acelei alterităţi în care se obiectivează subiectul estetic. În mod evident, conceptul de durată, pe cît de ineluctabil pe atît de problematic, este incompatibil cu ideea de punct înţeleasă ca punctualitate concomitent temporală. Constatarea că, o dată cu vîrsta şi sub presiunea nevoilor materiale, expresioniştii au făcut concesii, iar dadaiştii s-au convertit sau s-au înscris în partidul comunist trebuie relativizată: artişti integri precum Schönberg ori Picasso au depăşit acest punct. Dar încă de la primele lor eforturi de a instaura o pretinsă nouă ordine li s-a presimţit, amenințătoare, dezolarea. Cu timpul ea s-a transformat într-o dificultate a artei în general. Orice progres pretins dincolo de punctul respectiv a fost obținut pînă acum cu prețul regresului adaptării la trecut și al arbitrariului unei ordini instaurate prin ea însăși. Cu o anumită satisfacție s-a reproșat în ultimii ani lui Samuel Beckett repetitivitatea concepției sale; reproșul el l-a întîmpinat cu un aer provocator. Conștiința sa, aceea a exigenței de a continua, ca și aceea a imposibilității ei, era corectă. Gestul de a bate pasul pe loc la sfîrșitul lui *Godot*, figura fundamentală a întregii sale opere, constituie reacția cea mai potrivită la respectiva situație. Replica este de o violență categorică. Opera lui Beckett este extrapolare a καιρος-ului negativ. Plenitudinea momentului se pervertește într-o repetiție fără de sfîrșit, în convergență cu neantul. Povestirile sale, pe care le numește, sardonic, romane, oferă tot atît de puține descrieri obiective ale realității sociale, pe cît de puțin reprezintă – conform unei neînțelegeri foarte răspîndite – raporturi umane fundamentale, reduse la un minimum existențial, ce subzistă *in extremis*. Este însă adevărat că aceste romane ating straturi fundamentale ale experienței *hic et nunc*, experiență a existenței așa cum se prezintă ea, pe care le antrenează într-o paradoxală dinamică a suspensiei. Ele sînt marcate atît de deficitul motivat obiectiv al obiectului, cît și de consecințele acestui deficit, de sărăcirea subiectului. Se trage o linie finală sub toate montajele și documentarele, sub tentativele de a se debarasa de iluzia unei subiectivități dătătoare de sens. Chiar și acolo unde realitatea se strecoară, în zone unde pare să refuleze ceea ce realizase cîndva subiectul poetic, ea rămîne suspectă. Disproporția sa în raport cu subiectul depotențat, care o face absolut incomensurabilă în experiență, o de-realizează cu atît mai mult. Surplusul de realitate constituie declinul ei; procedînd la destrucția subiectului, ea se sinucide; această tranziție nu este decît tenta artistică a anti-artei. Ea este propulsată de Beckett pînă la anihilarea evidentă a realității. Cu cît o societate devine totală, cu cît se reduce ea la un sistem univoc, cu atît operele, ce înmagazinează experiența acelui proces, se transformă în alteritatea respectivei societăți. Mijlocind aici conceptul de abstracție în sensul cel mai lax posibil, el semnalizează retragerea din lumea obiectivă, acolo unde din ea n-a mai rămas nimic altceva decît *caput* *mortuum*. Arta nouă este la fel de abstractă pe cît au devenit de fapt relaţiile dintre oameni. Tot aşa, nici categoriile Realismului şi Simbolismului nu mai au căutare. Deoarece vraja realităţii exterioare asupra subiecţilor şi formelor lor de reacţie a devenit absolută, opera de artă i se poate opune doar prin aceea că se constituie ca o omologie a ei. În acel punct zero unde, precum mulţimea de forţe din universul infinitezimal al fizicii, funcţionează proza lui Beckett, ţîşneşte o lume secundară de imagini, pe cît de tristă, pe atît de bogată, concentrat de experienţe istorice care, în nemijlocirea lor, nu acced însă pînă la elementul determinant, golirea de conţinut a subiectului şi a realităţii. Starea de sărăcie şi deteriorare a acestei lumi imaginare este amprenta, negativul lumii administrate. În acest sens este Beckett realist. Chiar şi în ceea ce numim, cu un termen vag, pictură abstractă, supravieţuieşte ceva din tradiţia pe care ea o elimină; ea se aplică, pare-se, la acel ceva pe care îl percepem la pictura tradiţională şi datorită căruia îi considerăm produsele drept tablouri şi nu copii a altceva. Arta împlineşte declinul concreteţii, declin pe care realitatea nu-l acceptă, deşi aici concretul nu mai constituie decît masca abstractului, particularul determinat, simplu exemplar reprezentativ şi falsificator al universalului, identic cu ubicuitatea monopolului. Ascuţişul ei se întoarce astfel împotriva întregii arte tradiţionale. Este suficient să prelungim puţin linia realităţii empirice pentru a constata că aşa-zisul concret nu mai serveşte decît la cumpărarea a ceva, în măsura în care acel ceva se lasă diferenţiat, identificat şi reţinut. Experienţa este golită de substanţă; nici una, fie şi sustrasă atingerii nemijlocite a comerţului, nu scapă de coroziune. Ceea ce se produce în economie, concentrarea şi centralizarea, ceea ce aspiră dispersia şi lasă existenţele independente doar pe seama statisticilor profesionale, se insinuează pînă în cele mai subtile inervaţii ale spiritului, deseori fără ca aceste determinări să poată fi recunoscute. Mincinoasa personalizare politicianistă, pălăvrăgeala despre oameni în plină neomenie corespund pseudo-individualizării obiective; dar pentru că nu există artă fără individuaţie, aceasta devine pentru ea o povară insuportabilă. Aceeaşi configuraţie a lucrurilor capătă o altă turnură prin observaţia că starea actuală a artei este ostilă faţă de ceea ce, în jargonul autenticităţii, se numeşte mesaj. Întrebarea plină de miez ce se pune în dramaturgia redegistă: Ce vrea să spună dînsul? este suficientă pentru a-i înfricoșa pe autorii apostrofați, dar este absurdă pentru oricare din piesele lui Brecht, al cărui program constă, în definitiv, în a pune în mișcare procesul de reflecție, și nu în a formula sentințe; sintagma de teatru dialectic n-ar avea altfel nici un sens. Încercările lui Brecht de a ucide nuanțele subiective și tonalitățile intermediare printr-o obiectivitate conceptuală riguroasă sînt artificii, mijloace stilistice în cele mai bune dintre lucrările sale și nu un gen de *fabula docet*; este dificil de știut cu precizie ce vrea să spună autorul în *Galilei* sau în *Omul cel bun din Sîciuan*, nemaivorbind de obiectivitatea construcției, ce nu coincide defel cu intenționalitatea subiectivă. Alergia față de valorile expresive, predilecția lui Brecht, construită printr-o neînțelegere, pentru tipul de formulări în stil de proces verbal ale pozitiviștilor, este la rîndul ei o formă expresivă, elocventă ca negație a celorlalte. Pe cît de puțin poate fi arta limbaj al sentimentului pur, ceea ce n-a fost niciodată, sau a sufletului ce se afirmă, tot atît de puțin participă la întrecerea de a acumula cunoașterea în sensul obișnuit, cum se întîmplă de pildă în reportajul social, ca un fel de invitație la cercetarea empirică. Spațiul rămas operelor de artă între barbaria discursivă și edulcorarea poetică nu este cu nimic mai vast decît punctul indiferent în care s-a instalat Beckett.

Relația cu Noul are drept model copilul ce încearcă la pian un acord insolit, pînă în acea clipă nicicînd auzit. Dar acordul a existat dintotdeauna, posibilitățile de combinare sînt limitate, și totul ține, de fapt, de claviatură. Noutatea este totuna cu dorul de noutate, și niciodată ea însăși, de unde și suferința oricărui Nou. Ceea ce se autoconsideră drept utopie rămîne negație a existentului și totodată dependent de el. În centrul antinomiilor actuale se află faptul că arta trebuie și vrea să fie utopie, și aceasta cu atît mai mult cu cît raportul real de forțe este în defavoarea utopiei; dar și că, pentru a nu trăda utopia prin aparență și consolare, utopia îi este interzisă. Dacă utopia artei s-ar realiza vreodată, acesta ar fi sfîrșitul ei temporal. Hegel a fost cel dintîi care a recunoscut această implicație în chiar conceptul de artă. Faptul că profeția sa nu s-a realizat se datorează, paradoxal, optimismului său istoric. El a trădat utopia, construind existentul ca și cum ar fi fost utopie, cu alte cuvinte Ideea absolută. Împotriva doctrinei lui Hegel, după care spiritul universal s-ar afla deasupra formei artistice, se afirmă o alta, ce-i aparține deasemenea, ce anexează arta existenței contradictorii, persistînd în contra oricărei filozofii afirmative. Este ceea ce dovedește la modul frapant arhitectura: dacă, din dezgust față de formele funcționale și conformismul lor total, fantezia ar fi lăsată în totală libertate, ea ar cădea imediat pradă kitschului. Arta, tot atît de puțin ca și teoria, nu este capabilă să concretizeze utopia, și nici măcar în chip negativ. Noul ca criptogramă este imagine a decadenței; doar prin negativitatea ei absolută, arta poate exprima inexprimabilul, utopia. În această imagine se întîlnesc toate stigmatele a ceea ce, în arta nouă, este dezgustător și oribil. Prin neîmpăcatul refuz al iluziei concilierii, arta o menține pe aceasta în chiar sînul non-conciliabilului, conștiință autentică a unei epoci, unde posibilitatea reală a utopiei – cum că pămîntul, în funcție de forțele de producție, ar putea fi aici și acum, nemijlocit, paradisul – se conjugă paroxistic cu posibilitatea totalei catastrofe. În imaginea acesteia din urmă – nu ca reproducere, ci în codul virtualității ei – trăsătura magică a celei mai îndepărtate istorii a artei reapare sub vraja malefică a totalității, ca și cum, prin imaginea sa, ar fi dorit să împiedice catastrofa evocînd-o. Tabu-ul ce apasă asupra finalității istoriei reprezintă unica legitimare a ipostazei prin care Noul se compromite în plan politic și practic, cea a apariției sale ca scop în sine.

Ascuțișul pe care arta îl îndreaptă împotriva societății este și el de natură socială, reacție la presiunea surdă a unui *body* social, înrudit, ca și progresul intraestetic – progres al forțelor de producție, cu precădere al tehnicii –, cu progresul forțelor de producție extraestetice. Din cînd în cînd se întîmplă că, eliberate, forțele de producție estetice reprezintă acea eliberare reală, pe care relațiile de producție îndeobște o împiedică. Opere de artă organizate de subiect pot realiza, *tant bien que mal*, ceea ce societatea organizată înafara subiectului nu permite; deja urbanismul se află în întîrziere față de proiectul unei mari construcții artistice dezinteresate de un scop anume. Antagonismul ce apasă asupra conceptului de tehnică, antagonism între un pol determinat intraestetic și altul ce se desfășoară înafara operelor de artă nu trebuie absolutizat. El are o origine istorică și poate să dispară. Astăzi există posibilitatea de a produce la modul artistic în electronică, și aceasta cu ajutorul naturii specifice a unor media inițial extra-estetice. Saltul calitativ de la mîna ce desenează un animal pe pereții cavernelor pînă la aparatul ce face să apară reproduceri, simultan și în nenumărate locuri, este evident. Dar obiectivarea desenului din caverne vizavi de ceea ce vederea umană înregistrase nemijlocit conține, la modul potențial, procedeul tehnic ce produce detașarea sa de actul subiectiv al văzului. Destinată unui public de masă, fiecare operă este, deja ca idee, propria sa reproducere. Observația că Benjamin, procedînd la dihotomia dintre opera de artă auratică și cea tehnologică, a accentuat diferența în detrimentul momentului care le unește pe cele două, ar putea constitui critica dialectică a teoriei sale. Fără îndoială că noțiunea de modernitate se situează cronologic cu mult înaintea modernității în ipostaza de categorie istorico-filozofică; doar că aceasta din urmă nu este cronologică, ci coincide cu postulatul lui Rimbaud asupra unei arte produse de o conștiință hiper-avansată, artă în care procedurile cele mai avansate și mai diferențiate se împletesc cu experiențele cele mai avansate și mai diferențiate. Acestea sînt, prin natura lor socială, critice. O asemenea modernitate trebuie să fie capabilă să se măsoare cu era industrială și nu doar s-o trateze ca temă. Propriu-i comportament și limbajul ei formal trebuie să reacționeze spontan la situația obiectivă; reacția spontană ca normă circumscrie un paradox peren al artei. Deoarece nimic nu poate scăpa experienței directe a situației, nu contează cîtuși de puțin ceea ce-și ia aerul că i s-ar putea sustrage. Multe opere autentice ale modernității evită, din mefiență față de arta mașinistă ca pseudomorfoză, tematica industrială, dar, negată prin reducția toleratului și printr-o construcție mai exactă, aceea se afirmă cu atît mai puternic; așa se întîmplă la Klee. Acest aspect al modernității a cunoscut schimbarea la fel de puțin ca și rolul industrializării în a determina procesul vital al omenirii, fapt ce-i conferă deocamdată conceptului estetic de modernitate o invarianță singulară. Desigur că dinamicii istorice nu-i acordă cu nimic mai puțin spațiu decît o face modul de producție industrial însuși, care a evoluat în ultima sută de ani de la tipul de fabrică a secolului al XIX-lea, trecînd prin producția de masă, pînă la automatizare. Momentul conținutistic al artei moderne își extrage forța din faptul că procedeele considerate drept cele mai avansate ale producției materiale și ale organizării ei nu-și limitează efectele la domeniul din care provin nemijlocit. Într-o manieră pe care sociologia abia dacă o mai evaluează corect, ele penetrează pînă în sfere de viață foarte depărtate, pînă în zona experienței subiective, ce le ignoră și continuă să-și păzească teritoriul rezervat: modernă este arta care, potrivit modalității sale de experiență și totodată ca expresie a crizei experienței, absoarbe ceea ce industrializarea a produs sub presiunea relațiilor de producție dominante. Faptul implică un canon negativ, interdicția a ceea ce modernitatea neagă în experiență și tehnică; iar această negație determinată devine cumva, la rîndul ei, canonul a ceea ce trebuie făcut. Că această modernitate reprezintă mai mult decît un vag spirit al vremii sau o formă de a fi *up to date* ține de descătușarea forțelor de producție. Ea este concomitent socialmente determinată, prin conflictul cu relațiile de producție, ca și la nivel intraestetic, ca înlăturare a elementelor uzate și a procedeelor tehnice depășite. Modernitatea se va opune mai curînd spiritului dominant de oricînd, ceea ce, dealtfel, trebuie să facă și astăzi; tocmai pentru că se înfățișează consumatorilor de cultură convinși în haina unei seriozități demodate, modernitatea artistică radicală pare cu atît mai extravagantă. Esența istorică a întregii arte nu se exprimă nicăieri altundeva mai emfatic decît în irezistibilitatea calitativă a modernității; trimiterea la invențiile din producția materială nu ține de o simplă asociație de idei. Opere de artă importante tind să desființeze programatic tot ce, în epoca lor, nu se ridică la propriile standarde. Resentimentele pe care le suscită din acest motiv constituie desigur una dintre cauzele pentru care un număr atît de mare de oameni cultivați se delimitează de modernitatea radicală, și pentru care forța istorică destructivă a modernității este asimilată dezagregării a ceea ce posesorii de cultură țin cu disperare să păstreze. Modernitatea este șubredă altfel decît o vrea clișeul, așadar nu acolo unde, conform frazeologiei acestuia, merge prea departe, ci acolo unde n-a mers destul de departe, acolo unde operele sînt vulnerabile din lipsă de consecvență cu sine. Doar operele care, la un moment dat, se expun direct au parte de șansa supraviețuirii, dacă ea mai există cumva, și nu acelea care, din teama de efemer, se compromit cu trecutul. Renașterile unei arte moderne moderate, cultivate de conștiința restaurativă și cei interesați în ea, eșuează chiar și în ochii și urechile unui public cîtuși de puțin avangardist.

Conceptul material al modernității se află la originea utilizării conștiente a mijloacelor sale, în contra iluziei unei esențe organice a artei. Și pe acest teren, producția materială și cea artistică converg. Necesitatea de a merge pînă la extremă provine dintr-o asemenea raționalitate în raport cu materialul, și nu din vreo întrecere pseudoștiințifică cu raționalizarea lumii desacralizate. Ea distinge în chip categoric modernitatea materială de tradiționalism. Raționalitatea estetică pretinde ca fiecare mijloc artistic să fie, în sine și în funcțiunea sa, în așa fel determinat încît să împlinească ceea ce nici unul din mijloacele tradiționale nu poate atinge. Oferta extremă vine dinspre tehnologia artistică, și nu în primul rînd din partea conștiinței rebele. Modernitatea moderată este contradictorie în ea însăși, deoarece frînează raționalitatea estetică. Faptul că fiece element îndeplinește într-o construcție estetică exact ceea ce trebuie să îndeplinească, coincide nemijlocit cu modernitatea ca deziderat: arta moderată i se sustrage, pentru că își alege mijloacele dintr-o tradiție reală sau fictivă, atribuindu-i o putere pe care aceasta n-o mai deține. Cînd modernii moderați își pledează onestitatea, care, chipurile, i-ar împiedica să se aservească modelor, gestul este necinstit vizavi de facilitățile de care beneficiază. Pretinsa nemijlocire a comportamentului lor artistic este, de fapt, completamente mijlocită. Stadiul socialmente cel mai avansat al forțelor de producție – dintre care una este conștiința – determină stadiul problemei din interiorul monadelor estetice. În chiar structura lor, operele de artă prefigurează zona unde trebuie căutat răspunsul la aceasta, răspuns pe care nu-l pot însă da fără intervenția dinafară; este vorba de o tradiție legitimă a artei. Orice operă importantă lasă urme în materia și tehnica sa, iar a merge pe făgașul lor constituie adevăratul program al modernității, cu totul altul decît a adulmeca aerul modelor. El se concretizează în momentul critic. Acele urme lăsate în materie și tehnică, de care se fixează fiecare operă calitativ nouă, sînt cicatrici, punctele unde operele precedente au eșuat. Tratîndu-le, noua operă se întoarce împotriva celor care au lăsat urmele respective; ceea ce istorismul tratează drept chestiune a generațiilor în artă se referă la acest fenomen, și nu la modificarea vreunui sentiment vital pur subiectiv și nici la schimbarea stilurilor dominante. *Agon*-ul tragediei grecești îl mai recunoștea; abia pantheonul culturii neutralizate a mințit în această privință. Ceea ce reprezintă conținutul de adevăr al operelor de artă fuzionează cu cel critic. De aceea, ele se și critică reciproc. Acest fapt, și nu continuitatea istorică a dependențelor lor, leagă operele de artă unele de altele; „o operă de artă este dușmanul de moarte a celeilalte"; unitatea istoriei artei este figura dialectică a unei negații determinate. Și nu altfel servește ea ideea de conciliere. Felul, aproape independent de producțiile lor particulare, în care artiștii activi într-un anume gen se consideră ca o comunitate de muncitori clandestini oferă o idee, chiar dacă debilă și impură, despre o asemenea unitate dialectică.

Dacă, în realitate, negația negativului nu reprezintă cîtuși de puțin o poziție anume, în domeniul estetic ea nu este privată totalmente de adevăr: în procesul de producție subiectiv, forța negației imanente nu este atît de încătușată precum în exterior. Artiști de o extremă sensibilitate a gustului ca Stravinsky și Brecht au subminat gustul în numele gustului; dialectica a ajuns să-l acapereze; faptul că se depășește pe sine însuși constituie totodată adevărul său. Datorită elementelor estetice din culise, opere de artă realiste din secolul al XIX-lea s-au dovedit uneori mai substanțiale decît altele care, în nume propriu, au onorat idealul purității artei; Baudelaire l-a admirat pe Manet și a luat partea lui Flaubert. Din punctul de vedere al picturii pure, Manet este incomparabil superior lui Puvis de Chavanne; comparația dintre ei frizează comicul. Greșeala estetismului a fost una de ordin estetic: el a confundat conceptul cu realizarea lui. În canonul interdicțiilor se concentrează idiosincraziile artiștilor, dar, pe de altă parte, ele capătă valoare de obligație obiectivă, în așa fel încît, din punct de vedere estetic, particularul coincide realmente cu universalul. Căci comportamentul idiosincratic, inițial inconștient și sie însuși deloc transparent din punct de vedere teoretic, constituie sedimentul unor reacții colective. Kitsch-ul este un concept idiosincratic, în aceeași măsură obligatoriu cît indefinibil. Faptul că arta are a reflecta astăzi asupra ei însăși înseamnă și că ar trebui să devină conștientă de propriile-i idiosincrazii, articulîndu-le. În consecință, arta se apropie de alergia împotriva ei înseși; chintesență a negației determinate pe care o exercită, ea este propria ei negație. În corespondențele cu trecutul, ceea ce reapare reprezintă ceva diferit din punct de vedere calitativ. Distorsiunile siluetelor și fețelor umane în sculptura și pictura modernă evocă *prima vista* forme arhaice, unde reproducerea oamenilor în formele de cult fie că nu era voită, fie nu se putea realiza cu tehnica disponibilă în epocă. Dar există o diferență radicală între ipostaza în care arta, deja stăpînă pe experiența imitației, o neagă, precum se sugerează prin termenul de deformare, și cea în care ea se situează dincolo de categoria imitației; pentru estetică, această diferență cîntărește mai greu decît asemănarea. Este dificil de conceput ca arta, după ce a trecut odată prin experiența heteronomă a imitației, să uite de ea și să se reîntoarcă la ceea ce a negat în chip determinat și motivat. Fără îndoială că nu este cazul să se ipostazieze interdicțiile de origine istorică; altfel apar reacții de genul celor practicate de modernii din spița lui Cocteau, ce scot din mînecă printr-o scamatorie ceea ce se află momentan sub interdicție, dîndu-l drept proaspăt și desfătîndu-se cu violarea tabu-urilor moderne, aceasta din urmă considerată la rîndul ei ca gest specific modernității; în acest mod, modernitatea se transformă în reacție la modernitate. Problemele, nu categoriile pre-problematice sau soluțiile, sînt cele care revin mereu. Bătrînul Schönberg ar fi declarat, după o mărturie credibilă, că armonia nu s-ar mai afla la ordinea zilei. Desigur că nu putea să prevadă că s-ar putea reveni, într-o bună zi, la acordurile perfecte, pe care, datorită extinderii materiei muzicale utilizate, tot el le-a eliminat ca fiind cazuri speciale deja uzate. A rămas deschisă însă întrebarea cu privire la dimensiunea simultanului în ansamblul muzicii, chestiune considerată drept simplu efect, irelevantă și virtual aleatorie; muzicii i-a fost retrasă una din dimensiuni, cea a consonanței expresive în sine, și nu în ultimul rînd de aceea materialul a sărăcit în ciuda nemăsuratei sale bogății. Nu este vorba de recuperarea acordurilor perfecte sau a altor elemente din tezaurul tonal; pe de altă parte, dacă împotriva cuantificării totale în muzică se vor ridica din nou forțe favorabile calitativului, nu este exclus ca dimensiunea verticală să revină „la ordinea zilei", în sensul că acordurile ar putea fi iarăşi ascultate, cîştigînd acum valenţe specifice. Acelaşi lucru se poate prezice şi în legătură cu contrapunctul, şi el dispărut în procesul integrării oarbe. Pe de altă parte, nu trebuie neglijate riscurile unui abuz reacţionar; redescoperita armonie, oricum ar fi, se pretează la tendinţe armonizante; este suficient să ne imaginăm doar cît de facilă poate fi, pornind de la dorinţa nu mai puţin fondată de a reconstrui liniile monodice, resurecţia aceleia a cărei absenţă inamicii noii muzici o regretă la modul penibil: melodia. Interdicţiile sînt în acelaşi timp delicate şi severe. Teza după care echilibrul n-ar fi plauzibil decît ca rezultantă a unui joc de forţe şi nu ca proporţionalitate perfectă lipsită de tensiuni, implică interdicţia întemeiată asupra acelor fenomene estetice, pe care Bloch le-a asemuit în *Geist der Utopie* cu forma covoarelor, iar interdicţia acţionează retrospectiv, ca şi cum ar fi invariantă. Nevoia de echilibru, chiar eludată şi negată, persistă însă. Mai curînd decît încercarea de a rezolva antagonismele, arta exprimă astăzi la modul negativ, şi la mare distanţă de ele, puternice tensiuni. Normele estetice, în ciuda stringenţei lor istorice, nu ţin pasul cu viaţa concretă a operelor de artă; ele participă totuşi la cîmpurile magnetice din interiorul acelora. În schimb, nu serveşte la nimic să aplici normelor un index temporal exterior; dialectica operelor de artă evoluează între asemenea norme, inclusiv şi mai cu seamă cele mai avangardiste, şi structura lor specifică.

Nevoia de a risca se actualizează în ideea experimentalului care, totodată, transpune din ştiinţă în artă maniera de a utiliza conştient materialele, în opoziţie cu concepţia despre procedura organic inconştientă. Actualmente, cultura oficială acordă un spaţiu special pentru ceea ce cu mefienţă declară a fi experiment, sperînd pe jumătate în eşecul lui, experiment pe care, prin chiar acest gest dealtfel, îl neutralizează. Artă care să nu experimenteze nu mai este realmente posibilă. Atît de crasă a devenit disproporţia dintre cultura dominantă şi nivelul forţelor de producţie: din punct de vedere social, ceea ce decurge logic de aici se manifestă ca o poliţă neacoperită asupra viitorului, iar arta lipsită de acoperire socială nu este cîtuşi de puţin sigură de propria-i validitate. De cele mai multe ori, experimentul, ca încercare a posibilităţilor, cristalizează cu precădere tipuri și genuri, reducînd cu ușurință opera concretă la rangul de caz tipic: este unul din motivele îmbătrînirii artei noi. Desigur că în estetică nu trebuie să deosebești între mijloace și scopuri; în schimb, experimentele, interesate cumva prin chiar natura lor de mijloace, te lasă să nădăjduiești zadarnic la scopuri. În plus, conceptul de experiment a devenit echivoc în ultimele decenii. Dacă în anii '30 el mai desemna tentativa, filtrată de conștiința critică, a unei opoziții la ireflexiva continuitate a producerii în artă, i s-a adăugat faptul că operele ar urma acum să conțină trăsături imprevizibile în procesul producerii; în mod subiectiv, artistul va fi surprins de propriile creații. Arta ajunge să conștientizeze astfel un moment existînd dintotdeauna, pus în evidență de Mallarmé. Imaginația artiștilor n-a fost niciodată în stare să cuprindă tot ce ei au produs. Artele combinatorii, de pildă *ars nova* și cele ale olandezilor, au infiltrat muzica Evului Mediu tîrziu cu efecte care, se pare, au depășit viziunea subiectivă a compozitorilor. O combinatorică pe care artiștii și-au impus s-o transmită, ca alienați, prin imaginația lor subiectivă, a fost esențială pentru evoluția tehnicilor artistice. Dar crește și riscul ca produsele să coboare sub nivelul unei imaginații inadecvate ori sărace. Riscul este acela al regresului estetic. Locul unde spiritul artistic se ridică deasupra banalului Fiind este Ideea ce nu capitulează în fața existenței pure și simple a materialelor și a procedeelor. De la emanciparea subiectului încoace, mijlocirea de către acesta a operei nu mai poate avea loc înafara regresului spre o nefastă obiectualitate. Ceea ce deja teoreticieni ai muzicii din secolul al XVI-lea au observat. Pe de altă parte, numai încăpățînarea a putut nega funcțiunea productivă a elementelor non-imaginate, „surprinzătoare", în diverse arte moderne, precum în *action painting* sau în muzica aleatorie. Faptul că întreaga imaginație posedă o marjă de indeterminare, dar că, totuși, această marjă nu se opune cu totul imaginației, ar putea oferi contradicției o soluție. Atîta vreme cît Richard Strauss a mai scris încă opere relativ complexe, nici măcar virtuozul nu-și putea imagina exact fiecare sunet, fiecare timbru, fiecare acord; se știe și că inclusiv compozitorii cu auz foarte fin sînt în general surprinși cînd își aud orchestra. Dar o asemenea imprecizie, incapacitatea auzului, invocată și de Stockhausen, de a deosebi sau chiar de a-și imagina în ciorchinii de sunete pe fiecare dintre ele, este înscrisă în precizie, ca aspect şi nu ca totalitate a acesteia. În jargonul muzicienilor: trebuie ştiut exact dacă ceva sună, şi doar în anumite limite cum sună. Aceasta lasă o marjă surprizelor, celor dorite, ca şi celor care pretind corecţii; ceea ce survine la fel de devreme ca şi *imprevu*-ul lui Berlioz, nu este neprevăzut doar pentru ascultător, ci un dat obiectiv; şi pe de altă parte anticipabil. În experiment trebuie respectat, dar şi stăpînit subiectiv, momentul înstrăinării de sine: abia cînd este dominat, el poate depune mărturie despre cum este să fii liber. Adevăratul motiv al riscului tuturor operelor de artă nu-l reprezintă însă stratul lor contingent, ci din contra, faptul că toate trebuie să meargă pe urmele pîlpîirii imanentei lor obiectivităţi, fără vreo garanţie că forţele de producţie, spiritul artistului şi procedeele sale ar fi la înălţimea respectivei obiectivităţi. Dacă o asemenea garanţie ar exista, fireşte că ea ar ţine deoparte Noul, care, la rîndul său, ţine de obiectivitatea şi coerenţa operelor de artă. Ceea ce la arta fără iz idealist se poate numi seriozitate este patosul obiectivităţii, care îi deschide individului contingent ochii asupra a ceea ce reprezintă mai mult şi altceva decît el în a sa insuficienţă istoriceşte necesară. Riscul operelor de artă participă la această imagine a morţii în sfera lor proprie. Dar respectiva seriozitate este relativizată prin aceea că autonomia estetică persistă înafară acelei suferinţe, a cărei imagine este şi care îi conferă seriozitate. Ea nu este doar ecoul suferinţei, ci şi o atenuare a ei; forma, organon al seriozităţii ei, este concomitent şi unul al neutralizării suferinţei. Ea intră astfel într-o dilemă insolubilă. Exigenţa unei responsabilităţi totale a operelor de artă augmentează povara vinovăţiei lor; de aceea ea trebuie situată în contrapunct cu exigenţa antitetică a iresponsabilităţii. Aceasta din urmă trimite la elementul ludic, fără de care nici arta şi nici teoria nu pot fi concepute. Ca joc, arta încearcă să-şi ispăşească aparenţa. Ca orbire, ca *spleen*, arta este oricum iresponsabilă, dar fără *spleen* nu este deloc. Arta unei absolute responsabilităţi ajunge la sterilitatea al cărei aer rareori lipseşte împrejurul operelor riguros organizate; absoluta iresponsabilitate le devalorizează pînă la nivelul *fun*; o sinteză este exclusă prin chiar propriul concept. Ambivalent a devenit şi raportul faţă de demnitatea de altădată a artei, cu ceea ce se numeşte la Hölderlin „nobilul geniu de o seriozitate superioară"[14]. Față de industria culturală, arta își păstrează respectiva demnitate; o ilustrează și numai două măsuri dintr-un cvartet de Beethoven, pe care le auzi, învîrtind butonul radioului, între puhoiul tulbure a două șlagăre. Din contra, arta modernă dîndu-și aere demne ar fi iremediabil confiscată de ideologie. Ea ar trebui să se pună în scenă, să pozeze și să se dea drept altceva decît ce poate fi, numai pentru a sugera demnitatea. În fond, însăși seriozitatea ei o determină să se debaraseze de atari pretenții, deja definitiv compromise de religia wagneriană a artei. Un ton solemn ar condamna operele de artă la ridicol, în aceeași măsură ca și alura de putere și majestate. Desigur că arta nu poate fi concepută fără acea forță subiectivă ce dă formă, dar ea n-are nimic de-a face cu gestul de forță în expresia operelor. Chiar și din perspectiva subiectivității, o asemenea forță este compromisă. În ceea ce o privește, arta este concomitent o componentă a forței și a slăbiciunii. Sacrificarea necondiționată a demnității poate deveni în opera de artă organon al propriei forțe. Cîtă forță i-a trebuit oare lui Verlaine, odraslă de burghezi bogată și extrem de înzestrată, pentru ca să-și dea drumul, pentru a decade pînă la a deveni instrumentul pasiv și amețit al poeziei? Să-i reproșezi, așa cum a îndrăznit s-o facă Stefan Zweig, că ar fi fost un tip fără vlagă, nu este doar meschin, ci trădează opacitatea față de varietatea comportamentului productiv: fără slăbiciunea sa, Verlaine ar fi fost completamente incapabil să-și scrie nu doar poemele cele mai frumoase, ci și pe cele mai puțin reușite, vîndute de dînsul pe nimic ca *raté*.

Pentru a subzista între extremele și laturile cele mai întunecate ale realității, operele de artă, cele care nu vor să se vîndă pentru a consola, trebuie să facă în așa fel încît să semene acestei realități. Arta radicală înseamnă astăzi o artă întunecată, pe fond negru. Multe producții contemporane se descalifică ignorînd această premiză și bucurîndu-se în chip pueril de culoare. Idealul negrului este din punct de vedere conținutistic unul dintre cele mai importante impulsuri venite dinspre abstracție. Poate că, dealtfel, jocurile de culori și sonorități curente reacționează la sărăcirea pe care un asemenea ideal o implică; poate că într-o zi arta va aboli acest comandament fără să-l trădeze, așa cum o va fi simțit probabil Brecht cînd a scris versurile: „Ce fel de vremuri sînt acestea, cînd / o conversație despre copaci este aproape o crimă / deoarece ea cuprinde și tăcerea asupra atîtor nelegiuiri!“[15]. Arta denunță prisosul de sărăcie prin propria-i sărăcie voluntară; dar ea denunță și asceza, pe care n-o poate adopta pur și simplu ca normă. Prin sărăcirea mijloacelor pe care o antrenează cu sine idealul negrului, și o dată cu el obiectivitatea în întregul ei, sărăcesc și toate cele scrise, pictate sau compuse; artele de avangardă împing această sărăcire pînă la limitele amuțirii. Bineînțeles că acea lume, care, potrivit versului baudelairian, și-a pierdut parfumul și apoi culorile[16], și le-ar putea recupera prin artă doar într-un scenariu naiv. Acest lucru șubrezește și mai mult posibilitatea artei, fără a o nărui însă. Dealtfel, deja pe vremea primului romantism, un artist ca Schubert, ce va fi mai tîrziu atît de exploatat de afirmativitate, se întreba dacă muzica poate fi vreodată veselă. Nedreptatea pe care o comite întreaga artă veselă, și mai cu seamă cea dedată divertismentului, este una la adresa morților, a suferinței acumulate și mute. Cu toate acestea, arta neagră are trăsături care, dacă ar fi irevocabile, ar pecetlui disperarea istorică; atîta vreme cît lucrurile se pot schimba, pot fi și acestea efemere. Ceea ce hedonismul estetic, supraviețuitor al catastrofelor, reproșează acelui postulat al întunericului ridicat de suprarealiști, sub firma umorului negru, la rang de program, ca fiind o perversiune: anume faptul că momentele cele mai întunecate ale artei pot provoca o reacție precum plăcerea, nu reprezintă altceva decît că arta și o conștiință corectă a acesteia pot descoperi fericirea doar în aptitudinea de opune rezistență. Această fericire iradiază dinlăuntrul ei înspre fenomenul sensibil. Tot așa cum în operele de artă izbutite spiritul lor se împărtășește pînă și fenomenelor celor mai recalcitrante, oferindu-le salvarea în manieră sensibilă, şi tenebrele exercită, de la Baudelaire încoace, o atracţie nu mai puţin sensibilă, ca antiteză la înşelătoria practicată de faţada sensibilă a culturii. Disonanţa procură mai multă plăcere decît consonanţa: este replica pe măsură dată hedonismului. Tăişul, ascuţit la modul dinamic, diferenţiat atît în sine, cît şi în raport cu uniformitatea afirmativului, devine atractiv; iar această atracţie, nu mai puţin decît greaţa faţă de stupizenia pozitivă, conduce arta nouă într-o ţară a nimănui, substituită universului locuibil. Acest aspect al modernităţii s-a realizat pentru prima oară în *Pierrot lunaire* al lui Schönberg, unde se contopesc, în chip cristalin, esenţa imaginară şi totalitatea disonanţei. Negaţia se poate converti în plăcere, dar niciodată în pozitivitate.

---

[14] Friedrich Hölderlin, *Sämtliche Werke* (*Kleine Stuttgarter Ausgabe*), vol. 2: *Gedichte nach 1800*, ed. F. Beißner, Stuttgart 1953, p. 3 („Gesang des Deutschen").

---

[15] Bertolt Brecht, *Gesammelte Werke*, Frankfurt am Main 1967, vol. 9, p. 723 („An die Nachgeborenen").

[16] *Cf.* Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, eds. Y. G. Le Dantec și C. Pichois, Paris 1961, p. 72 („Le Printemps adorable a perdu son odeur!").

Arta autentică a trecutului, constrînsă astăzi să se ascundă, nu este implicit condamnată. Marile opere aşteaptă. Ceva din conţinutul lor de adevăr, greu de circumscris, supravieţuieşte sensului metafizic; este şi motivul pentru care rămîn ele grăitoare. Unei omeniri eliberate ar trebui să-i revină moştenirea propriei preistorii iertată de păcate. Ceea ce a fost cîndva adevărat într-o operă de artă şi a fost dezminţit de cursul istoriei se poate manifesta abia cînd s-au schimbat condiţiile din pricina cărora acel adevăr a trebuit lichidat: atît de adîncă este, în sfera esteticului, relaţia dintre conţinutul de adevăr şi istorie. Realitatea conciliată şi adevărul restituit al trecutului ar intra astfel în convergenţă. Tot ceea ce, din arta trecutului, a mai rămas accesibil experienţei şi interpretării, reprezintă un soi de directivă, menită să conducă spre o asemenea stare de lucruri. Nimic nu garantează că ea va fi şi realizată. Tradiţia nu trebuie negată în chip abstract, ci trebuie criticată, fără naivitate, în funcţie de situaţia prezentă: în acest fel prezentul constituie trecutul. Nimic nu trebuie preluat fără un examen prealabil, sub cuvînt că ne stă la dispoziţie şi, cîndva, a însemnat ceva, dar nici nu trebuie eliminat numai pentru că aparţine de trecut; singur timpul nu reprezintă un criteriu. Un bagaj considerabil de lucruri ale trecutului se revelă în chip imanent insuficient, chiar dacă operele în chestiune n-au fost la locul şi timpul lor în conştiinţa epocii. Insuficienţele sînt demascate de mersul vremurilor, dar aceste insuficienţe ţin de calitatea obiectivă şi nu de evoluţia gustului.

Tot așa cum arta nu este o copie a subiectului, iar Hegel a avut dreptate cînd a criticat afirmația că artistul ar trebui să fie mai mult decît opera sa – nu rareori este mai puțin decît ea, ca o coajă fără miezul a ceea ce el obiectivizează în operă –, rămîne adevărat și faptul că nici o operă de artă nu poate reuși decît dacă subiectul însuși îi dă consistență. Nu ține de subiect, organon al artei, sarcina de a înfrînge separația ce i-a fost impusă, și care nu ține nici de starea de spirit, și nici de conștiință ocazională. Dar din pricina acestei situații, arta, element al spiritului, este constrînsă în chiar constituția ei obiectivă la mijlocire subiectivă. Însăși participarea subiectivă la opera de artă este o componentă obiectivă. Desigur că momentul mimetic indispensabil artei este, ca substanță, un universal, de neatins altfel decît prin idiosincrazia indisolubilă a subiecților individuali. Dacă arta în sine este, în profunzimea ei, un comportament, atunci ea nu trebuie izolată de expresie, iar expresie fără subiect nu există. Tranziția către universalul recunoscut la modul discursiv, prin care subiectele individuale, dotate cu darul reflecției îndeosebi politice, încearcă să se sustragă atomizării și neputinței, reprezintă, din punct de vedere estetic, o recădere în heteronomie. În ipoteza în care cauza artistului ar urma să-i depășească propria contingență, acesta trebuie să plătească un anume preț pentru că, spre deosebire de cel care gîndește în manieră discursivă, nu se poate ridica deasupra sieși-și a limitei obiectiv fixate. Chiar dacă într-o bună zi s-ar modifica structura atomizată a societății, arta n-ar avea cîtuși de puțin motive să-și sacrifice ideea ei socială universalului social: interogația asupra posibilității particularului; atîta vreme cît particularul și universalul diverg, nu există libertate. Mai curînd ea ar fi capabilă să confere particularului acel drept sesizabil astăzi din punct de vedere estetic doar în constrîngerile idiosincratice de care artistul trebuie să țină seama. Cine insistă, vizavi de enorma presiune colectivă, asupra trecerii artei prin subiect, nu trebuie și să gîndească obligatoriu sub vălul subiectivismului. În pentru-Sinele estetic se ascunde un element de progres colectiv ce scapă blestemului. Orice idiosincrazie trăiește, datorită momentului ei mimetic-preindividual, din forțe colective de care ea însăși nu este conștientă. Pentru ca acestea să nu împingă la regres, veghează reflecția critică a subiectului, oricît de izolat ar fi el.

Gîndirea socială asupra esteticii obişnuieşte să neglijeze conceptul de forţă de producţie. Dar, în profunzimea procesului tehnologic, ea este subiectul; acesta s-a coagulat în tehnologie. Producţiile care îl evită şi vor totodată să se autonomizeze din punct de vedere tehnic trebuie să se corecteze în contactul cu subiectul.

Rebeliunea artei împotriva falsei ei spiritualizări – intenţionate –, precum în programul unei arte corporale propus de Wedekind, este la rîndul ei una a spiritului, ce nu neagă veşnic, dar se neagă pe sine. El este însă prezent în stadiul actual al societăţii numai datorită acestui *principium individuationis*. Poţi concepe un travaliu artistic colectiv; dar de neimaginat este dispariţia subiectivităţii imanente acestuia. Dacă ar fi altfel, ar fi create condiţiile pentru ca acea conştiinţă socială să fi atins nivelul unde n-ar mai ajunge în conflict cu conştiinţa cea mai avansată, care, astăzi, nu poate aparţine decît indivizilor. Filozofia idealist-burgheză n-a fost capabilă, nici în cele mai subtile variante ale ei, să producă în interiorul solipsismului o breşă de ordin gnoseologic. Pentru conştiinţa burgheză normală, teoria cunoaşterii, croită pe propria-i măsură, n-a avut nici o consecinţă. Arta îi apare drept ceva necesar şi nemijlocit „intersubiectiv". Această relaţie dintre teoria cunoaşterii şi artă trebuie răsturnată. Prin reflecţia critică a Sinelui, cea dintîi poate scutura jugul solipsist, în vreme ce punctul de referinţă subiectiv al artei rămîne realmente ceea ce solipsismul doar s-a mulţumit să simuleze în realitate. Arta este adevărul istorico-filosofic al solipsismului, în sine fals. În artă, stadiul pe care filozofia l-a ipostaziat în mod greşit nu poate fi voluntar depăşit. Aparenţa estetică este tocmai ceea ce, înafara sferei estetice, solipsismul confundă cu realitatea. Pentru că omite această diferenţă capitală, atacul lui Lukács la adresa artei moderne radicale devine absolut deplasat. El o contaminează cu curente filozofice realmente sau pretins solipsiste. Dar similarul reprezintă în cele două cazuri pur şi simplu contrariul. – Un moment critic la adresa tabu-ului mimetic se coagulează împotriva acelui aer călduţ ce începe să treacă astăzi drept expresivitate. Emoţiile expresive produc un soi de contact pe care conformiştii îl iau în braţe cu mare entuziasm. În acest spirit a fost confiscat *Wozzeck*-ul lui Berg şi manipulat la modul reacţionar împotriva şcolii lui Schönberg, ce nu-şi reneagă muzica în nici cea mai mică secvență. Paradoxul acestei stări de lucruri se concentrează în prefața lui Schönberg la *Bagatelele pentru cvartete de coarde* ale lui Webern, o operă expresivă pînă la extrem: el o laudă pentru că ar disprețui căldura animală. Dar o asemenea căldură este atestată și în opere al căror limbaj l-a respins cîndva tocmai în numele autenticității expresive. Arta demnă de acest nume se polarizează de o parte în expresivitatea refuzînd concilierea, expresivitate neatenuată și neconsolată, ce devine construcție autonomă, iar de cealaltă în inexpresivitatea construcției, exprimînd neputința crescîndă a expresiei. – Dezbaterile asupra tabu-ului ce apasă asupra subiectului și a expresiei privesc o dialectică a emancipării. Postulatul kantian al acesteia, cel al emancipării de sub contrîngerea infantilului, este concomitent valabil pentru rațiune ca și pentru artă. Istoria modernității reprezintă un efort de emancipare, ca aversiune organizată și crescîndă față de infantilismul artei, ce nu devine evident puerilă decît în funcție de criteriul unei raționalități pragmatic foarte strîmte. Dar nu mai puțin se revoltă arta împotriva a înseși acestei forme de raționalitate, care, în relația scopuri-mijloace, uită scopurile și fetișizează mijloacele, ca și cum ar fi scopuri. O asemenea iraționalitate ascunsă în principiul rațiunii este demascată de iraționalitatea recunoscută și totodată, în procedurile ei, rațională, a artei. Ea evidențiază tocmai infantilismul ascuns în idealul stării adulte. Imaturitatea construită din maturitate este prototipul jocului.

În arta modernă, meseria este fundamental diferită de metodele artizanale tradiționale. Ea desemnează totalitatea facultăților prin care artistul concepe și rupe, astfel, cordonul ombilical al tradiției. Desigur că meseria nu-și are originea doar în opera particulară. Nici un artist nu purcede la creație recurgînd doar la proprii ochi, propriile urechi, la propriul sens al limbajului. Realizarea specificului presupune mereu calități dobîndite dincolo de influența specificării; doar diletanții confundă *tabula rasa* cu originalitatea. Acel *totum* de forțe investite în opera de artă – doar aparent pură subiectivitate – reprezintă prezența potențială a elementului colectiv în operă, direct proporțional cu forțele de producție disponibile: el conține monada fără de ferestre. Faptul apare la modul cel mai frapant în corecțiile critice ale artistului. În fiecare îmbunătățire la care se vede constrîns, deseori în contradicție cu ceea ce el consideră a fi fost emoția primară, el lucrează ca agent al societății, indiferent la propria ei conștiință de sine. El încarnează forțele sociale de producție, fără a fi în mod necesar legat de constrîngerile dictate de relațiile de producție, pe care nu încetează să le critice prin natura meseriei. Pare că pentru numeroasele situații particulare cu care opera își confruntă autorul ar exista o mulțime de soluții, dar diversitatea acestor soluții este finită și lesne de cuprins cu privirea. Meseria limitează infinitatea rea din opere. Ea determină în concret ceea ce, cu un concept al logicii hegeliene, s-ar putea numi posibilitatea abstractă a operelor de artă. De aceea, fiecare artist autentic este obsedat de procedurile sale tehnice; fetișismul mijloacelor are și el parte de un moment de legitimitate.

Faptul că arta nu poate fi redusă la polaritatea indubitabilă între mimetic și constructiv ca formulă invariantă se recunoaște prin aceea că, dincolo de aceasta, opera de artă de calitate este obligată să concilieze cele două principii. Dar în arta modernă fructuoasă a fost tocmai cantonarea în extreme, și nu mijlocirea; cine a năzuit către ambele, și astfel la sinteză, n-a atins decît nivelul unui consens echivoc. Dialectica acestor momente seamănă cu cea logică în sensul că Altul se realizează în Unul și nu undeva între ei. Construcție nu înseamnă nici corecție, nici asigurarea obiectivantă a expresiei, ci trebuie să se conformeze, fără vreun program prealabil, impulsurilor mimetice; în aceasta constă superioritatea *Erwartung*-ului lui Schönberg asupra a multe elemente din cele care o consacrau ca principiu, principiu, de altfel, al construcției; din Expresionism supraviețuiesc, în mod obiectiv, piesele unde nu intervine nici un aranjament constructiv. Îi corespunde faptul că nici o construcție, formă vidă de conținut uman, nu poate fi încărcată cu expresie. Operele își dobîndesc expresia prin lipsă de sensibilitate. Operele cubiste ale lui Picasso – motiv pentru care le-a și remaniat ulterior – sînt prin asceza lor în raport cu expresia mult mai expresive decît produse inspirate de cubism, care s-au agățat de expresie și i-au cedat. Ceea ce trimite deja dincolo de disputa în jurul funcționalismului. Critica la adresa obiectivității ca formă a conștiinței reificate n-are voie să lase să se strecoare nici o neglijență din acelea care își imaginează că, prin diminuarea exigenței constructive, ar putea restaura pretinsa liberă fantezie și, astfel, momentul expresiv. Funcționalismul, al cărui prototip îl reprezintă arhitectura, ar trebui astăzi să împingă construcția atît de departe, încît aceasta să dobîndească valoare expresivă prin refuzul său de a se servi de forme tradiționale sau semitradiționale. Marea arhitectură atinge un limbaj suprafuncțional acolo unde, pornind doar de la scopurile sale, le declară în chip mimetic ca pe un conținut propriu. Clădirea Filarmonicii lui Scharoun este frumoasă deoarece, pentru a crea în spațiu condiții ideale pentru muzica orchestrală, începe să-i semene fără a se inspira din ea. De vreme ce scopul ei se exprimă prin aceasta, ea transcende pura finalitate, fără însă ca, dealtfel, o asemenea tranziție să fie garantată tuturor formelor de finalitate. Verdictul Noii Obiectivități, ce denunță expresia și orice mimesis drept ornament superfluu și accesoriu subiectiv gratuit, este valabil doar în măsura în care construcția este înzestrată cu expresie; dar nu pentru opere unde expresia domină la modul absolut. Expresia absolută ar fi și obiectivă, altfel spus obiectul însuși. Aura, fenomenul descris de Benjamin cu nostalgică negativitate, se pervertește acolo unde se instituie pe sine însuși și se reduce la o simplă ficțiune; produsele care, după faza de producție și reproducție, îl contrazic pe *hic et nunc*, rămîn programate, precum filmele comerciale, să-i instituie iluzia. Fără îndoială că faptul prejudiciază și produsul individual din clipa în care el conservă aura, amenajează particularul și sare în ajutorul ideologiei, ce se desfată cu individualul în toată splendoarea lui, așa cum mai există el în lumea totalmente administrată. Pe de altă parte, teoria aurei, aplicată în mod nedialectic, conduce la abuz. Prin ea, acea dezestetizare a artei, ce se anunță în epoca reproductibilității ei tehnice, se poate converti în slogan. Conform tezei lui Benjamin, aura operei nu este doar aici-și-acum-ul ei, ci și ceea ce, în ea, trimite dincolo de simplul ei dat, cu alte cuvinte de conținutul ei; nu-l poți suprima și dori artă în același timp. Chiar și operele desacralizate reprezintă mai mult decît propria apariție. „Valoarea de expunere", menită să înlocuiască aici valoarea auratică „de cult", este un *imago* al procesului de schimb. Arta ce depinde de valoarea de expunere îi este aservită, tot aşa cum se adaptează şi categoriile realismului socialist statu quo-ului industriei culturale. Negaţia compromisului în operele de artă devine şi o critică a ideii lor de coerenţă, a perfectei lor organizări şi integrări. Coerenţa sa se casează în contact cu ceea ce îi este superior, cu adevărul conţinutului, ce nu-şi găseşte îndestulare nici în expresie – căci aceasta gratifică individualitatea neputincioasă cu o importanţă amăgitoare –, nici în construcţie, căci ea este mai mult decît doar analogă lumii administrate. Extrema integrare este extrema iluzie, ceea ce produce şi convertirea bruscă a celei dintîi; artiştii care au realizat-o, începînd cu Beethoven în perioada sa tîrzie, au favorizat dezintegrarea. Conţinutul de adevăr al artei, al cărui organon a fost integrarea, se întoarce împotriva artei, şi în această reorientare ea îşi atinge momentele emfatice. Dar această necesitate artiştii o resimt în înseşi operele, surplus de organizare, de disciplină; îi determină să lase din mînă bagheta magică, precum Prospero al lui Shakespeare, prin care vorbeşte chiar poetul. Dar adevărul unei asemenea dezintegrări nu poate fi obţinut decît prin triumful şi culpa integrării. Categoria fragmentarului, ce-şi are aici adăpostul, nu se confundă cu cea a particularităţii contingente: fragmentul este acea parte a totalităţii operei care îi opune rezistenţă.

A afirma că arta nu se identifică cu noţiunea de Frumos, ci, pentru a-l realiza, are nevoie de Urît ca negaţie a acestuia, este un loc comun. Dar în acest fel categoria Urîtului ca un canon de interdicţii nu dispare pur şi simplu. El nu mai interzice infracţiuni împotriva regulilor generale, însă pe cele împotriva coerenţei imanente. Universalitatea sa nu mai exprimă decît primatul particularului: ceea ce nu este specific nu mai are a exista. Interdicţia asupra Urîtului s-a transformat într-una asupra a tot ceea ce nu s-a format *hic et nunc*, a tot ce nu este rezultatul unei elaborări – a lucrului crud, nepreparat. Disonanţa este termenul tehnic ce desemnează faptul că arta integrează ceea ce estetica, ca şi limbajul naiv, numeşte urît. Oricare i-ar fi natura, Urîtul trebuie să constituie sau să poată constitui un moment al artei; o carte a elevului lui Hegel, Rosenkranz, poartă titlul de „Estetica Urîtului"[17]. Arta arhaică și apoi cea tradițională, începînd mai cu seamă de la faunii și silenii elenismului, abundă în reprezentări a căror materie a trecut drept urîtă. Ponderea acestui element a crescut în modernitate în asemenea măsură, încît de aici a izvorît o nouă calitate. Conform esteticii tradiționale, respectivul element se află în opoziție față de legea formală dominantă a operei, este integrat de aceasta, confirmînd-o astfel împreună cu forța libertății subiective ce acționează în operă vizavi de tematică. Cu toate acestea, se pretinde că asemenea teme ar deveni pînă la urmă frumoase prin funcțiunea pe care o îndeplinesc în compoziția tabloului sau la alcătuirea echilibrului dinamic; căci, după un topos hegelian, frumusețea nu ține doar de echilibrul ca rezultat, ci întotdeauna și de tensiunea ce îl produce. Armonia care, în calitate de rezultat, neagă tensiunea ce ia naștere în interiorul ei, devine un element perturbator, fals, ceva, dacă se poate spune așa, disonant. Viziunea armonizantă a Urîtului a evoluat în arta modernă către protest. De aici rezultă, din punct de vedere calitativ, ceva nou. Oroarea anatomică la Rimbaud și Benn, ceea ce fizicește repugnă și scîrbește la Beckett, trăsăturile scatologice ale unor drame contemporane nu mai au nimic în comun cu grosolănia țărănească a tablourilor olandeze din secolul al XVII-lea. Plăcerea anală și mîndria suverană a artei de a și-o integra reprezintă o abdicare; în Urît, legea formală, neputincioasă, capitulează. Atît de exagerat de dinamică este categoria Urîtului și, la fel, în chip necesar, și contrariul ei, Frumosul. Ambele disprețuiesc fixarea într-o definiție, așa cum orice estetică și-o propune, estetică ale cărei norme, fie și indirect, se orientează după cele două categorii. Judecata potrivit căreia un lucru anume, de pildă un peisaj pustiit de instalații industriale sau o față de om deformată de pictură, ar fi pur și simplu urît, poate răspunde spontan în legătură cu asemenea fenomene, dar se lipsește de această evidență a expresiei. Impresia de urît pe care o dau tehnica și peisajul industrial nu este, din punct de vedere formal, suficient explicată, dar ar putea supraviețui în formele cu finalitate precară, integral constituite și esteticește pure, în sensul imaginat de Adolf Loos. Această impresie ne întoarce spre principiul violenței, al destrucției. Finalitățile stabilite rămîn neconciliate cu ceea ce natura, chiar și la modul mijlocit, vrea ea însăși să exprime. În tehnică, violența asupra naturii nu este reflectată prin reprezentare, ci sare în ochi nemijlocit. Situația nu s-ar putea modifica decît printr-o reorientare a forțelor tehnice de producție, ce ar putea încerca să se alinieze nu numai în funcție de finalitățile urmărite, ci și de natura formată prin tehnică. Descătușarea forțelor de producție ar putea să aibă loc, după eliminarea mizeriei, într-o altă dimensiune decît creșterea cantitativă a producției. Inițiative în această direcție se conturează acolo unde clădiri funcționale se armonizează cu formele și liniile peisajului; acolo unde materialele din care se confecționează artefactele provin din împrejurimi și li se integrează, precum cetățile și castelele. Ceea ce numim peisaj cultural este frumos ca model al acestei posibilități. Raționalitatea ce ar apela la asemenea motivații ar putea să contribuie la cicatrizarea rănilor raționalității. Chiar și condamnarea naivă a urîțeniei peisajului bulversat de industrie, pronunțată de conștiința burgheză, vizează o relație, dominarea vizibilă a naturii, acolo unde aceasta își revelă oamenilor fața non-dominată. Respectiva indignare se integrează de aceea în ideologia dominației. Asemenea urîțenie ar dispărea dacă într-o bună zi relația oamenilor cu natura s-ar debarasa de caracterul represiv, acela care perpetuează opresiunea omului, și nu invers. Potențialul în acest sens, în lumea pustiită de tehnică, este concentrat într-o tehnică pașnică și nu în enclave special destinate. Nu există un așa-zis Urît pur și simplu care să nu se poată debarasa de urîțenie prin valoarea sa în interiorul operei și prin emanciparea de elementul culinaristic. Drept urît trece în primul rînd ceea ce s-a învechit istoricește, ceea ce arta a respins pe traiectul autonomizării ei, ceea ce, așadar, este mijlocit în sine. Conceptul de Urît a apărut probabil atunci cînd arta s-a desprins de faza sa arhaică; el marchează întoarcerea ei permanentă către origini, întoarcere implicată în dialectica rațiunii, la care arta participă. Urîtul arhaic, grimasele cultice cu aer canibalic, aveau un conținut anume, imitație a fricii pe care o răspîndeau în jurul lor, ca ispășire. O dată cu depotențarea acestei frici mitice, urmare a trezirii subiectivității, tabu-ul va marca exact acele trăsături care îi serviseră ca instrument; ele devin urîte doar în relație cu ideea de conciliere, ce se ivește o dată cu subiectul și cu libertatea sa născîndă. Vechile imagini terifiante subzistă însă într-o istorie ce nu-și îndeplinește promisiunile de libertate și unde subiectul, ca agent al servituții, prelungește blestemul mitic sub a cărui vrajă se află și împotriva căruia se ridică. Propoziția lui Nietzsche, după care toate lucrurile bune au fost cîndva rele, ca și ideea lui Schelling despre teroarea originară, ar fi putut fi inspirate de artă. Conținutul abolit și restaurat este sublimat în imaginație și în formă. Frumusețea nu reprezintă un început pur, în manieră platoniciană, ci ea s-a constituit în refuzul a ceea ce cîndva fusese obiect al fricii, obiect ce nu devine urît decît din cauza acestui refuz și ia naștere retrospectiv, din propriul *telos*. Frumusețea este blestemul pronunțat asupra blestemului, pe care ea îl moștenește. Semnificația multiplă a Urîtului provine din faptul că subiectul subsumează conceptului lui abstract și formal tot ceea ce arta a condamnat, de la polimorfismul sexual și pînă la ceea ce a fost desfigurat de violență sau aduce moartea. Reîntorsul se transformă în acel antitetic Altul, fără de care arta, conform propriului ei concept, nici n-ar exista; receptat prin negație, el macină, în scop corectiv, afirmativitatea artei spiritualizante, antiteză a Frumosului a cărui antiteză a fost la rîndul său. În istoria artei, dialectica Urîtului absoarbe în ea și categoria Frumosului; kitsch-ul este, din acest unghi, Frumosul ca Urît, tabuizat în numele aceluiași Frumos care a fost cîndva și pe care astăzi îl contrariază din pricina absenței contrariului său. Dar faptul că noțiunea de Urît nu poate fi definită, ca dealtfel nici corelatul ei pozitiv, decît în chip formal, este intim legat de procesul imanent de raționalizare a artei. Căci cu cît arta va fi total dominată de subiectivitate, și cu cît va trebui ea să-și manifeste indispoziția la conciliere cu tot ceea ce îi este ierarhic superior, cu atît mai mult rațiunea subiectivă, principiul pur formal, devine canon estetic[18]. Acest principiu formal, obedient față de legitățile subiective și indiferent față de alteritatea lor, își conservă, fără ca Altul, oricare a fi el, să-l tulbure, caracterul agreabil: subiectivitatea se desfată astfel, inconștient, cu sine însăși, cu sentimentul dominației sale. Estetica Agreabilului, o dată desprinsă de cruda materialitate, coincide cu raporturile matematice în obiectul artistic, dintre care cel mai celebru, în artele plastice, este secțiunea de aur, echivalentă acordurilor armonice simple în consonanța muzicală. Întregii estetici a Agreabilului i se potrivește titlul paradoxal al *Don Juan*-ului lui Max Frisch: dragostea de geometrie. În conceptele de Urît și Frumos, arta trebuie să plătească prețul formalismului profesat de estetica lui Kant și împotriva căruia forma artistică nu este imunizată, deoarece ea nu se ridică împotriva dominației forțelor naturale decît pentru a o continua sub forma unei dominații asupra naturii și a oamenilor. Clasicismul formalist comite un afront: el pătează tocmai frumusețea, pe care conceptul său o glorifică, prin violență, prin aranjamentul și „compoziția“ atît de transparente în operele sale exemplare. Ceea ce este impus, supraadăugat, dezminte în taină armonia pe care dominația acestora își propune s-o instituie: obligația impusă rămîne neobligatorie. Fără ca estetica conținutului să anuleze într-un tîrziu caracterul formal al Urîtului și Frumosului, conținutul acestuia este determinabil. El este cel care îi conferă greutatea, împiedicînd corecția abstracției imanente a Frumosului printr-un excedent grosolan de materialitate. Concilierea ca act de violență, formalismul estetic și viața non-conciliată formează o triadă.

---

[17] *Cf.* Karl Rosenkranz, *Ästhetik des Häßlichen*, Königsberg 1853.

---

[18] *Cf.* Max Horkheimer și Theodor W. Adorno, *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*, ediția a 2-a, Frankfurt am Main 1969.

Conținutul latent al dimensiunii formale Urît-Frumos are un aspect social. Motivul pentru care Urîtul a fost acceptat a fost unul anti-feudal: țăranii au devenit demni de artă. Mai tîrziu, la Rimbaud, ale cărui poeme despre cadavre desfigurate urmăresc respectiva dimensiune cu o radicalitate sporită în comparație cu *Martyre* a lui Baudelaire, femeia declară în timpul asaltului de la Tuileries: „Je suis crapule“[19], starea a patra sau lumpenproletariatul. Lumea oprimată dorindu-și revoluția este, după normele vieții frumoase din societatea urîtă, vulgară, mistuită de resentiment, purtînd toate stigmatele degradării sub povara muncii reglementate, mai cu seamă fizice. Între drepturile umane ale celor ce plătesc oalele sparte ale culturii este și acela, orientat la modul polemic împotriva totalității ideologice afirmative, că Mnemosyne își apropriază aceste mărci ca *imago*. Arta trebuie să-și facă o cauză proprie din ceea ce este proscris ca Urît, și aceasta nu pentru a-l integra, dilua s-au concilia cu existența prin umor, mai respingător decît tot ce poate fi respingător, ci pentru a denunța în Urît lumea care îl crează și reproduce după chipul și asemănarea ei, deși chiar și aici subzistă încă posibilitatea afirmativului, în ipostaza de conivență cu umilința, în care simpatia pentru cei umiliți se transformă atît de ușor. În aplecarea artei noi pentru ceea ce este grețos și respingător din punct de vedere fizic, căreia apologeții statu quo-ului nu știu să-i opună nimic altceva decît ideea că realitatea este atît de urîtă deja, încît arta ar fi obligată să se consacre Frumosului cel nobil, se întrevede motivul critic și materialist, conform căruia arta denunță dominația prin formele sale autonome, chiar și pe cea sublimată la rang de principiu spiritual, depunînd mărturie despre tot ce respectiva dominație refulează și reneagă. Chiar și ca aparență, în structura formală persistă ceea ce s-a aflat dincolo de ea. Urîtul social descătușează puternice valori estetice: iată negrul, pînă atunci inimaginabil ca atare, din prima parte a *Ascensiunii micuței Ioana*. Procedeul este comparabil cu introducerea mărimilor negative: ele își păstrează negativitatea în continuum-ul operei. Statu quo-ul n-o scoate la capăt decît cu desene înfățișînd copilași flămînzi de muncitori, reprezentări extreme ca dovezi ale inimii bune ce bate chiar și în trupul celor mai răi, de unde și concluzia că aceștia nici nu sînt, de fapt, cei mai răi. Arta lucrează în sensul denunțării unei asemenea conivențe, prin aceea că limbajul ei formal înlătură restul afirmativ pe care îl mai păstra în realismul social: este momentul social în radicalismul formal. Infiltrarea moralei în sfera esteticului, pe care Kant o căuta în afara operelor de artă, în Sublim, este taxată de către apologeții culturii drept degenerescență. Pe cît de anevoioasă a fost pentru arta în plină dezvoltare delimitarea frontierelor sale, pe atît de puțin importanță le-a dat-o ca divertisment, încît tot ce semnalează fragilitatea acestor limite, tot ce este hibrid, provoacă o puternică reacție de apărare. Verdictul estetic asupra Urîtului se sprijină pe tendința, verificată de psihologia socială, de a considera Urîtul, pe drept cuvînt, ca expresie a suferinței și, la modul proiectiv, de a-l disprețui. Ca și în cazul general al ideologiei burgheze, imperiul lui Hitler a furnizat și aici dovada: cu cît s-a torturat mai mult prin beciuri, cu atît mai mare strădania, la suprafață, de a salva aparențele. Doctrinele invariantelor tind a denunța degenerescența. Conceptul opus acesteia este natura, unde chiar se și produce ceea ce ideologia numește degenerescență. Arta nu are a se apăra de reproșul că ar fi degenerată; cînd are a-l înfrunta, înseamnă că refuză să cauționeze mersul nelegiuit al lucrurilor drept lege neclintită a naturii. Faptul că arta are forța să adăpostească ceea ce îi este contrar fără să cedeze nimic din ceea ce-și dorește, ba chiar să-și transforme dorințele în forța de a le dori, asociază momentul Urîtului cu acela al spiritualizării ei, așa cum observa, lucid, George în prefața sa la traducerea lui *Fleurs du mal*. Titlul *Spleen et Idéal* poate fi citit ca aluzie la aceasta, doar dacă, în spatele cuvintelor, vezi în alt chip obsesia acelui lucru opunînd rezistență la punerea sa în formă, obsesie a unui lucru ostil artei ca agent al ei, capabil să-i extindă conceptul dincolo de cel al idealului. Iată la ce servește Urîtul în artă. Dar à propos de Urît: cruzimea în artă nu este numai ceva reprezentat. Propriul gest al artei are, după Nietzsche, un aer de cruzime. În formele artistice, cruzimea devine imaginație: ea înseamnă să decupezi ceva din lumea viului, din trupul limbajului, din sunete, din experiența vizibilă. Cu cît forma este mai pură, cu cît mai mare este autonomia operelor, cu atît sînt ele mai crude. Apeluri la un comportament mai uman al operelor de artă, la adaptarea lor la oameni, publicul lor virtual, diluează sistematic calitatea, diluînd rigoarea legii formale. Ceea ce, într-un sens larg, arta prelucrează, tot ea oprimă, ca ritual al dominației naturii supraviețuind în joc. Acesta este păcatul originar al artei; și opoziția ei permanentă la adresa moralei, ce sancționează cruzimea cu cruzime. Sînt, dimpotrivă, reușite, operele de artă care salvează cîte ceva din amorful pe care îl violentează în mod inevitabil, tocmai pentru că îl transpun în formă – care, scindată de realitate, exercită această violență. Este singurul aspect conciliator al formei. Violența comisă asupra tematicii este însă una aidoma celei care se degajă din ea însăși și care subzistă în rezistența ei împotriva formei. Dominația subiectivă a punerii în formă nu afectează temele indiferente, ci este extrasă din ele înseIe, cruzimea punerii în formă este mimesis al mitului pe care îl manipulează. A exprimat-o inconștient, printr-o alegorie, geniul grec: un relief doric timpuriu din muzeul arheologic din Palermo, provenit de la Selinunt, îl reprezintă pe Pegasus țîșnind din sîngele Meduzei. Dacă în operele de artă mai noi cruzimea se înfățișează fără mască, ea dă seamă de acel adevăr potrivit căruia, vizavi de supremația realității, arta nu mai are, *a priori*, a-și atribui capacitatea de a putea transpune în formă oroarea. Cruzimea reprezintă o parte din reflecția ei critică asupra sieși; ea disperă la pretenția de putere pe care, conciliată, o exercită. De îndată ce vraja răspîndită de operele de artă se împrăștie, cruzimea lor apare în toată goliciunea sa. Caracterul terifiant, de origine mitică, al frumuseții se insinuează în opere în irezistibilul lor, cel atribuit cîndva Afroditei Peithon. După cum, la acest nivel olimpian, violența mitului a pornit de la amorf pentru a atinge unitatea căreia i se supun multiplul și multiplii, păstrîndu-și aspectul ei destructiv, tot așa și marile opere de artă au conservat aspectul destructiv în strivitoarea autoritate a reușitei lor. Strălucirea lor este întunericul; negativitatea este cea care guvernează Frumosul, în care păruse a se fi dat bătută. Chiar și obiectele aparent foarte neutre, pe care arta își propusese să le eternizeze ca frumoase, și mai cu seamă materialitatea lor, iradiază – ca și cum s-ar teme pentru viața ce li se confiscă prin imortalizare – ceva dur, inasimilabil: urît. Categoria formală a rezistenței, de care opera de artă are nevoie pentru a nu coborî la nivelul acelui joc gratuit denunțat de Hegel, introduce pînă și în opere provenind din epoci fericite, precum cea a Impresionismului, cruzimea metodei, tot așa cum, pe de altă parte, temele din care au luat naștere marile opere impresioniste sînt rareori cele ale naturii pașnice, ci sînt împănate cu elemente de civilizație, pe care pictura va fi fericită ulterior să și le anexeze.

---

[19] *Cf.* Arthur Rimbaud, *Œuvres complètes*, eds. R. de Renéville și J. Mouquet, Paris 1965, p. 44 („Le Forgeron“).

Oricum, mai curînd Frumosul se trage din Urît decît invers. În cazul în care conceptul său va fi pus însă la index, așa cum procedează o serie de curente din psihologie cu noțiunea de suflet, sau curente din sociologie cu cea de societate, estetica își va pierde rațiunea de a fi. Definirea esteticii ca doctrină a Frumosului dă atît de puține roade deoarece caracterul formal al conceptului de Frumos nu acoperă conținutul integral al Esteticului. Dacă estetica nu ar fi decît un catalog sistematic a ceea ce se numește Frumos, n-am avea nici cea mai vagă idee despre viața ce colcăie în chiar conceptul Frumosului. În finalitatea reflecției estetice el nu reprezintă decît un moment. Ideea de frumusețe trimite la o esență a artei, fără însă a o exprima nemijlocit. Dacă, într-un fel sau altul, nu s-ar spune despre artefacte că sînt frumoase, atunci interesul pentru ele ar fi ininteligibil și orb, și nimeni, nici artist și nici public, n-ar avea vreun motiv de a părăsi domeniul finalităților practice, cel al autoconservării și al principiului plăcerii, pe care arta îl pretinde pentru sine prin chiar constituția ei. Hegel suspendă dialectica estetică prin definiția statică a Frumosului, ca apariție sensibilă a Ideii. Dar Frumosul nu poate fi definit, tot așa cum nu se poate renunța la conceptul de Frumos, de unde și o situație absolut antinomică. Fără o categorie proprie, estetica ar fi ca o moluscă lipsită de contur, o descriere istorico-relativistă a ceea ce, într-un loc sau altul, în societăți sau în stiluri diverse, s-a înțeles prin frumusețe; un numitor comun al trăsăturilor rezultate de aici s-ar transforma fără îndoială în parodie și s-ar compromite în fața oricărui exemplu concret. Fatala generalitate a conceptului de Frumos nu este însă și contingentă. Trecerea la primatul formei, pe care îl codifică tocmai categoria Frumosului, se reduce deja la formalism, la concordanța obiectului estetic cu cele mai generale determinări subiective, de care suferă de aici înainte conceptul de Frumos. Nu este cazul ca Frumosului formal să i se opună o natură materială: principiul trebuie înțeles ca un produs al devenirii, în dinamica sa, și în această măsură în funcție de conținutul său. Imaginea Frumosului, ca imagine a Unului și a distinctului ia naștere o dată cu emanciparea de teama în fața totalității copleșitoare și a caracterului nediferențiat ale naturii. Frumosul salvează teroarea pe care ele o inspiră, și o integrează datorită impermeabilității sale vizavi de Fiindul nemijlocit, prin instituirea unei zone a inaccesibilului; operele devin frumoase datorită opoziției lor față de simpla existență. Acolo unde acționează, spiritul ce elaborează formele estetice lasă să treacă doar ceea ce-i seamănă, ceea ce a înțeles sau ceea ce a sperat să transforme după chipul și asemănarea lui. Acest proces a fost unul de formalizare; este motivul pentru care frumusetea, în concordanță cu tendința sa istorică, a fost percepută drept emanație a formei. Reducția pe care o operează frumusețea asupra oribilului, din care și deasupra căruia ea se ridică și pe care îl reține înafara sacralității, față în față cu acela, are un aer neputincios. El se baricadează înafară, precum dușmanul în fața zidurilor cetății asediate, condamnînd-o la înfometare. Dacă ține să-și respecte *telos*-ul, frumusețea trebuie să contraatace, chiar dacă aceasta înseamnă că acționează și împotriva propriei tendințe. Istoria spiritului grec, așa cum a perceput-o Nietzsche, este mai elocventă decît orice, deoarece ea a dus pînă la capăt și a reprezentat aici însuși procesul ce a opus între ele mitul și geniul. Uriașii arhaici culcați într-unul din templele din Agrigento sînt tot atît de puțin rudimente ca și demonii din comedia atică. Forma are nevoie de acestea tocmai pentru a nu ceda în fața mitului ce se prelungește prin ea, cauza pentru care ea i se refuză pur și simplu. În întreaga artă ulterioară, care reprezintă mai mult decît o simplă croazieră gratuită, respectivul moment se menține și se transformă precum, deja la Euripide, în tragediile căruia oroarea violențelor mitice se proiectează asupra purelor divinități olimpiene asociate frumuseții, divinități care, în aceste condiții, pot fi acuzate la rîndul lor de demonie; de teama față de demoni și-a propus filozofia lui Epicur să vindece conștiința. Dar pentru că imaginile naturii înspăimîntătoare edulcorează din capul locului, prin mimesis, aceste figuri, pocitaniile, monștrii și centaurii încep să semene cu omul. Deja în ființele pe jumătate om, pe jumătate animal, rațiunea își instaurează propria ordine; istoria naturală n-a permis supraviețuirea celor asemenea lor. Ele sînt înspăimîntătoare, deoarece avertizează asupra fragilității identității umane, dar nu haotice, căci îmbină amenințarea cu ordinea. În ritmurile repetitive ale muzicii primitive, amenințarea emană de la însuși principiul ordinii. Este implicată aici și antiteza față de arhaic, jocul de forțe al Frumosului fiind la rîndul său un asemenea principiu; saltul calitativ al artei este doar o minimă tranziție. În virtutea acestei dialectici se transformă imaginea Frumosului în ansamblul mișcării generate de *Aufklärung*. Legea formalizării Frumosului a constituit un moment de echilibru, progresiv subminat de relația cu disparatul, pe care în van încearcă identitatea Frumosului să-l țină la distanță. Teribilul se înfățișează în frumusețea însăși ca o constrîngere ce emană dinspre formă; conceptul de orbitor evocă această experiență. Irezistibilitatea Frumosului, sublimare a sexului ce implică opere de artă dintre cele mai importante, se exercită de către acestea prin puritate, prin distanța de material și prin efectul ce-l suscită. O asemenea constrîngere devine conținut. Ceea ce aservește expresia, caracterul formal al Frumosului, împreună cu întreaga ambivalență a triumfului, se preschimbă în expresie, în care aerul amenințător ce parvine dinspre dominația naturii se alătură dorinței pentru obiectul dominat, dorință stîrnită prin dominație. Dar nu este decît expresia suferinței provocată de împilare și de unicul ei refugiu: moartea. Afinitatea întregii frumuseți cu moartea își are adăpostul în ideea formei pure, pe care arta o impune diversității viului, ce se stinge în ea. În frumusețea de nimic tulburată ceea ce i se opune ar fi complet îmblînzit, iar o asemenea conciliere estetică este fatală extra-esteticului. În aceasta constă tristețea artei. Ea aduce o conciliere ireală, al cărei preț este concilierea reală. Ultimul lucru pe care îl mai poate face arta este să se plîngă de sacrificiul pe care îl face și care este, în neputința ei, chiar ea însăși. Frumosul nu vorbește doar în ipostaza de mesager al morții, cum o face Walkyria wagneriană către Siegmund, ci se aseamănă lui în sine, ca proces. Calea către integrarea operei de artă, totuna cu autonomia sa, reprezintă moartea momentelor în totalitate. Ceea ce, în opera de artă, este depășire și o conduce dincolo de particularitatea sa, își cercetează propriul declin, totalitatea operei fiindu-i substanță. Dacă ideea operelor de artă este viața eternă, aceasta doar prin exterminarea viului din sfera proprie; inclusiv acest lucru se imprimă în expresie. În avîntul tuturor elementelor izolate ale operei de artă în a se integra, se anunță în secret tendința dezintegratoare a naturii. Cu cît sînt operele de artă mai integrate, cu atît se descompune mai repede ceea ce le constituie. În acest sens, însăși reușita lor este descompunere, de unde și profunzimea. Ea eliberează totodată forța imanent antagonistă a artei, forța centrifugă. – Frumosul se realizează tot mai puțin în forma particulară și purificată; Frumosul glisează către totalitatea dinamică a operei și continuă formalizarea în inițiativa de emancipare față de particularitate, deși se adaptează inclusiv aceșteia și, prin ea, difuzului. Prin aceea că, virtual, întrerupe în imagine ciclul vină-ispășire la care arta participă, interacțiunea inerentă artei deschide o perspectivă către starea de dincolo de mit. Ea transpune ciclul respectiv în imaginea care îl reflectă și astfel îl transcende. Fidelitatea față de imaginea Frumosului provoacă idiosincrazia față de aceasta. Ea pretinde tensiune, și, pînă la urmă, își contrariază echilibrul. Deficitul de tensiune este obiecția cea mai puternică la adresa unei bune părți din arta contemporană, altfel spus, indiferența în raportul dintre fragmente și întreg. Cu toate acestea, tensiunea ca atare, postulată la modul abstract, ar fi pe cît de mediocră pe atît de artificială: conceptul ei se referă la tensionat, la formă și la alteritatea ei, reprezentată în operă de particularități. Dar îndată ce Frumosul, ca echilibru al tensiunii, este transferat către totalitate, el intră în vîltoarea acesteia. Căci tensiunea, raportul dintre fragmente și întreg, pretinde sau presupune un moment de substanțialitate a părților, și aceasta cu o intensitate cu mult mai mare decît se întîmpla în arta veche, unde tensiunea subzista mai curînd latent în limbajele dominante. Dar pentru că, în final, totalitatea absoarbe tensiunea și se dedă ideologiei, echilibrul însuși sfîrșește prin a fi respins: în aceasta constă criza Frumosului și criza artei. În această direcție converg, se pare, eforturile ultimilor douăzeci de ani. Și aici, ideea de Frumos se impune, obligată să se debaraseze de tot ce, în raport cu dînsa, este eterogen, de tot ce s-a instaurat prin convenție și de toate urmele reificării. Chiar și de dragul Frumosului nu mai există Frumos: pentru că nimic nu mai este frumos. Ceea ce nu mai poate apărea altfel decît la modul negativ, batjocorește o disoluție care îi apare drept falsă, și care, din acest motiv, a dezonorat ideea de Frumos. Sensibilitatea Frumosului față de tot ce este poleit, calculele potrivite prin care, de-a lungul întregii ei istorii, arta s-a compromis cu minciuna, se transferă momentului rezultant, de care arta poate face abstracție la fel de puțin ca și de tensiunile care conduc într-acolo. Există perspectiva unui refuz al artei de dragul artei. El se conturează în acele opere ce amuțesc sau dispar. Și din punct de vedere social, ele sînt adevărata conștiință: mai bine fără artă decît realism socialist.

Arta este refugiu al comportamentului mimetic. În ea subiectul se expune, pe trepte diferite de autonomie, alterității sale, separat de ea, dar nu de tot. Refuzul pe care arta îl opune practicilor magice, strămoșilor, implică participarea la raționalitate. Faptul că arta, produs al mimesis-ului, este posibilă în sînul raționalității și se servește de mijloacele acesteia, reprezintă o reacție la iraționalitatea nefastă a lumii raționale ca lume administrată. Căci scopul raționalității, sumă a mijloacelor ce domină natura, ar fi altceva decît un mijloc, cu alte cuvinte ceva nerațional. Tocmai această iraționalitate o maschează și neagă societatea capitalistă, încît arta reprezintă adevărul într-o dublă accepție: în primul rînd pentru că ea conservă imaginea propriei finalități, ascunsă de către raționalitate și, deasemenea, pentru că ea convinge realitatea existentă de iraționalitatea: absurditatea ei. A abandona iluzia unei intervenții imediate a spiritului, iluzie ce revine mereu, intermitent, în istoria umanității, înseamnă a interzice memoriei să se adreseze naturii nemijlocit, prin intermediul artei. Separarea nu poate fi dezavuată decît prin separare. Aceasta întărește momentul rațional în artă și îl ispășește concomitent, deoarece el opune rezistență dominației reale; ca ideologie, el nu încetează însă să se alieze cu ea. Discursul despre vraja artei reprezintă retorică goală, căci arta este alergică la eventualul ei regres către magie. Ea încorporează un moment în procesul denumit de Max Weber desacralizare a lumii, proces implicat în raționalizare; toate mijloacele și procedeele de producție provin din ea; tehnica, discreditată de ideologia ei, îi este inerentă, tot așa cum o și amenință, deoarece întreaga sa moștenire magică s-a menținut cu obstinație în toate metamorfozele prin care a trecut. Numai că ea mobilizează tehnica într-un sens opus decît o face dominația. Sentimentalitatea și debilitatea a aproape întregii tradiții a gîndirii estetice provine din aceea că ea a escamotat dialectica raționalității și a mimesis-ului, imanente artei. Faptul se prelungește în surpriza provocată de opera de artă tehnică, ca și cum ar fi fost căzută din cer: ambele puncte de vedere sînt de fapt complementare. Fără îndoială că frazeologia despre vraja artei are și un sîmbure de adevăr. Mimesis-ul ce supraviețuiește, afinitatea nonconceptuală a produsului subiectiv pentru alteritatea sa, pentru ceea ce nu s-a instaurat, definește arta ca o formă de cunoaștere, și astfel, la rîndul ei, ca fiind „rațională". Căci comportamentul mimetic reacționează tocmai ca *telos* al cunoașterii, pe care, concomitent, îl blochează prin propriile categorii. Arta completează cunoaşterea cu tot ceea ce este exclus din sfera ei şi, pe această cale, prejudiciază o dată mai mult caracterul de cunoaştere, univocitatea sa. Ea ameninţă să se disloce, căci magia, pe care o secularizează, îi rezistă de fapt, în timp ce esenţa magică din sînul secularizării decade la stadiul de vestigiu mitologic şi de superstiţie. Ceea ce apare astăzi ca o criză a artei, ca noua ei calitate, este un lucru la fel de vechi ca şi conceptul ei. Maniera în care arta procedează cu această antinomie decide asupra posibilităţii şi a calităţii ei. Ea nu-şi poate satisface conceptul. Aceasta afectează pe fiecare din operele sale, chiar şi pe cele mai alese, printr-o imperfecţiune ce dezminte ideea perfecţiunii, la care operele de artă trebuie să aspire. O raţiune consecvent ireflexivă ar trebui să se lepede de artă, tot aşa cum procedează realmente luciditatea celui obstinat de practică. Aporia artei, între regresul pînă la magie brută şi sacrificarea impulsului mimetic pe altarul raţionalităţii obiective, îi prescrie din capul locului linia de conduită; această aporie este inevitabilă. Profunzimea procesului în care constă orice operă de artă izvorăşte din caracterul non-conciliabil al acestor momente; ea trebuie proiectată asupra ideii de artă ca imagine a concilierii. Numai pentru că nici o operă de artă nu poate reuşi la modul emfatic, forţele sale se eliberează; doar astfel se raportează ea la conciliere. Arta este raţionalitatea care o critică pe aceasta fără să i se sustragă; ea nu este nici preraţională, nici iraţională, ceea ce ar condamna-o din capul locului la minciună, ţinînd seama de implicarea întregii activităţi umane în totalitatea socială. În acest punct, teoria raţionalistă şi iraţionalistă a artei eşuează deopotrivă. Dacă aplicăm artei, bruscînd-o, principiile Iluminismului raţional, rezultă acea luciditate filistină, care a permis clasicilor de la Weimar şi contemporanilor lor romantici să ucidă meschinele impulsuri ale spiritului burghez-revoluţionar în Germania prin chiar ridicolul lor; filistinism care, o sută cincizeci de ani mai tîrziu, a fost din plin depăşit de cel al unei bine protejate religii burgheze a artei. Raţionalismul ce pledează în van împotriva operelor de artă, utilizînd în ceea ce le priveşte criterii înafara logicii şi cauzalităţii artistice, n-a dispărut cu totul; abuzul ideologic al artei îl provoacă. Dacă vreun adept retardat al romanului realist obiectează ceva împotriva vreunui vers al lui

Eichendorff, precum că norii nu pot fi comparați cu visele, ci în cel mai rău caz visele cu norii, propoziția „norii trec ca vise grele“[20] este, pe teritoriul ei, imună împotriva unei asemenea exactități meschine, căci acolo natura se metamorfozează într-o metaforă elocventă a ceva ce ține de interioritate. Cine neagă forța expresivă a versului în cauză, prototip al poeziei sentimentale în sens larg, se împiedică și cade în opacitatea operei, în loc să-și păstreze mobilitatea, încercînd prin tatonări să pătrundă valoarea cuvintelor și a constelațiilor lor. Raționalitatea este în operă momentul unificator și organizator, nu ruptă de aceea ce acționează în afara ei, fără însă să reproducă ordinea categorială a acesteia. Aspectele iraționale ale operei definite după acest cadru nu reprezintă în cazul receptorului un simptom al vreunui spirit iraționalist și nici măcar al vreunei convingeri de acest gen; tendințele obișnuiesc să producă mai curînd opere tendențioase, raționaliste într-un anume sens. În schimb, poetul liric, datorită dezinvolturii ce-l dispensează de reguli logice, umbre rătăcind pe domeniul său, poate să se supună legității imanente a operei sale. Operele de artă nu refulează; datorită expresiei, ele permit difuzului și fluctuantului să acceadă la conștiința prezentă, fără ca ele, la rîndul lor, s-o fi „raționalizat“, așa cum pretinde, critic, psihanaliza. – A taxa de iraționalism arta irațională, cea căreia nu-i pasă de regula jocului impus de rațiunea orientată spre practică, este o manieră în felul ei nu mai puțin ideologizată decît iraționalitatea doctrinelor oficiale despre artă; ea vine în întîmpinarea nevoilor tuturor funcționarilor ideologici, indiferent de culoare. Mișcări precum Expresionismul și Suprarealismul, a căror iraționalitate a avut un efect alienant, s-au ridicat contra violenței, autoritarismului și obscurantismului. Faptul că înspre fascism, pentru care spiritul nu constituia decît un mijloc spre atingerea scopului, au migrat în Germania și curente alimentate de Expresionism, iar în Franța de Suprarealism, este insignifiant în raport cu ideea obiectivă a respectivelor mișcări, și a fost intenționat exagerat de estetica diadohilor lui Jdanov. Să manifești iraționalul prin artă – iraționalitatea ordinii și cea a psihicului –, să-i dai formă și, într-un anume sens, să-l raționalizezi, sau să predici iraționalismul în relațiile de suprafață, comensurabile la modul grosolan, așa cum se întîmplă aproape permanent cu raționalismul mijloacelor estetice, reprezintă două lucruri diferite. Benjamin, în teoria operei de artă în era reproductibilității ei tehnice, n-a ținut cont în mod suficient de această distincție. Simpla antiteză dintre opera auratică și cea produsă în masă, care, din cauza caracterului ei abrupt, neglijează dialectica ambelor tipuri, devine victima unei viziuni despre opera de artă ce-și desemnează drept model fotografia și care nu este mai puțin barbară decît concepția despre artistul creator; dealtfel, în a sa *Kleine Geschichte der Photographie*, Benjamin a înfățișat respectiva antiteză într-o dialectică mai nuanțată decît a făcut-o în studiul asupra reproductibilității, cinci ani mai tîrziu[21]. În timp ce acesta preia literalmente definiția conceptului de aură din textul precedent, acela celebra aura primelor fotografii, pe care ele ar fi pierdut-o abia o dată cu critica la adresa exploatării lor comerciale – prin Atget. Respectiva concepție pare să se apropie mult mai mult de realitate decît simplificarea care a condus la penetrantul succes al lucrării despre reproductibilitatea operei de artă. Prin ochiurile sale foarte largi, această concepție înclinată spre mimesis lasă să-i scape momentul, la rîndul său opus contextului cultic, al distanțării, moment critic față de suprafața ideologică a existenței, același care îl și determinase pe Benjamin să introducă conceptul de aură. Verdictul asupra aurei sare ușor peste arta calitativ modernă, arta ce se îndepărtează de logica lucrurilor obișnuite, și acoperă în schimb produsele culturii de masă, marcate de profitul a cărui urmă n-a dispărut nici în acelea provenite din așa-zisele țări socialiste. Brecht a plasat realmente songul deasupra atonalității și dodecafonismului, care i se păreau minate de o expresivitate de tip romantic. Pornind de aici, așa-numitele curente iraționale ale spiritului vor fi atribuite fără reticențe fascismului, fără a înregistra elementul contestatar la adresa reificării burgheze, datorită căruia operele lor continuă să reprezinte o provocare. În concordanță cu politica blocului sovietic, lumea rămîne oarbă vizavi de rațiunea ca mistificare de masă[22]. Procedurile tehnice desacralizate, ce se atașează fenomenelor ca atare, nu fac decît să convină transfigurării lor. Defectul grandioasei teorii a lui Benjamin cu privire la reproductibilitate constă în aceea că ambele ei categorii bipolare nu permit distincția dintre concepția unei arte debarasate de ideologie pînă la nivelul ei fundamental și abuzul de raționalitate estetică în scopul exploatării și dominării maselor; alternativa este atinsă abia în treacăt. Pentru unicul moment ce depășește raționalismul aparatului fotografic, Benjamin utilizează conceptul de montaj, adus la apogeu de suprarealiști și atenuat apoi repede de film. Dar montajul dispune de elemente ale realității de un incontestabil bun-simț uman, pentru a le putea impune o orientare diferită, sau, în cazurile cele mai reușite, pentru a le deștepta limbajul lor latent. Cu toate acestea, el este neputincios în măsura în care nu produce o explozie a înseși elementelor respective. I se poate reproșa chiar și un rest de iraționalism complezent, adaptare la materialul livrat operei de-a gata, din exterior.

---

[20] Joseph von Eichendorff, *Werke in einem Band*, ed. W. Rasch, München 1955, p. 11 („Zwielicht“).

---

[21] *Cf.* Walter Benjamin, „Kleine Geschichte der Photographie", în: Angelus Novus. *Ausgewählte Schriften* 2, Frankfurt am Main 1966, pp. 229 și urm.; *idem*, „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit", în: *Schriften*, eds. Th. W. Adorno și G. Adorno, Frankfurt a. M. 1955, vol. 1, pp. 366 și urm.

Este și motivul pentru care, cu o consecvență ale cărei etape o istorie a esteticii încă absentă are abia a le descrie, principiul montajului s-a convertit în principiu de construcție. Nu se poate eluda nici faptul că în principiul constructiv, în disoluția materialelor și momentelor în unitatea ce le este impusă reapare, pentru a deveni ideologie, un element poleit, armonizant, cel al purei logicități. În epoca noastră este fatal faptul că orice artă este contaminată de către falsitatea totalității dominante. Cu toate acestea, construcția este singura formă a momentului rațional al operei, posibilă astăzi în opera de artă, tot așa cum la începuturi, în Renaștere, emanciparea artei de heteronomia religioasă a mers mînă în mînă cu construcția, denumită atunci „compoziție". Construcția reprezintă în monada operei de artă cu suveranitate limitată, logica și cauzalitatea, transferate din cunoașterea obiectivă. Ea este sinteză a diversităţii în contul momentelor calitative pe care le tutelează, la fel ca şi al subiectului, ce-şi închipuie că se pierde în ea, deşi el o realizează. Înrudirea construcţiei cu procesele cognitive, sau, poate, mai curînd cu interpretarea dată acestora de către teoria cunoaşterii, nu este mai puţin evidentă decît diferenţa dintre ele: aceea că, prin esenţa ei, nici o artă nu judecă şi, acolo unde o face, se îndepărtează de propriu-i concept. De compoziţia în sensul mai larg, care include şi compoziţia picturală, construcţia se deosebeşte prin aservirea fără rezerve nu doar a tot ce-i vine din exterior, ci şi a tuturor momentelor sale parţiale imanente; ea este astfel dominaţia subiectivă manifestă, cu atît mai mascată cu cît se prelungeşte. Această construcţie smulge elementele realităţii din contextul lor primar şi le modifică în profunzime, pînă într-acolo încît devin din nou capabile să constituie o unitate, asemănătoare cu cea impusă lor în chip heteronom de către exterior, la fel cum le este impusă acum din interior. Datorită construcţiei, arta aspiră în chip disperat la a se desprinde prin propriile puteri de sentimentul contingentului, de condiţia sa nominalistă, pentru a accede la un nivel superior al necesarului, cu alte cuvinte al universalului. În acest scop ea are nevoie de reducţia elementelor ce ameninţă să o lipsească de putere şi s-o facă să degenereze într-un soi de triumf asupra unor lucruri ce nu există. Subiectul abstract şi transcendental, mascat, conform doctrinei kantiene, de schematism, devine subiect estetic. Cu toate acestea, construcţia restrînge la modul critic subiectivitatea estetică, aşa cum s-a întîmplat cu curentele constructiviste – vezi Mondrian –, aflate iniţial în antiteză cu Expresionismul. Căci, pentru ca sinteza operată de construcţie să reuşească, ea trebuie, în ciuda oricărei ostilităţi, să rezulte din elemente care, în sine, nu se supun niciodată pe deplin la ceea ce li se impune; pe bună dreptate, construcţia respinge organicul ca sursă a iluziei. În generalitatea sa cvasi-logică, subiectul preia rolul de funcţionar al respectivului act, în timp ce manifestarea sa rămîne, în rezultatul ei, neutră. Ţine de observaţiile cele mai profunde ale esteticii hegeliene faptul că a sesizat această relaţie realmente dialectică cu mult înaintea oricărui constructivism şi a căutat să identifice reuşita subiectivă a operei de artă acolo unde subiectul dispare în operă. Printr-o asemenea dispariţie, şi nu prin apropierea grosolană de realitate, reușește opera de artă, dacă va reuși vreodată, să depășească rațiunea pur și simplu subiectivă. Aceasta este utopia construcției; failibilitatea ei constă în aceea că ea tinde în mod necesar să aneantizeze ceea ce a integrat și să sisteze procesul căruia îi datorează propria existență. Deficitul de tensiune în arta constructivă este astăzi nu doar rezultat al unei slăbiciuni subiective, ci provine din chiar ideea de construcție. Cauza este relația sa cu aparența. În înaintarea ei aproape irezistibilă, construcția tinde la a se transforma în realitate *sui generis*, împrumutînd de la formele funcționale tehnice externe tocmai puritatea propriilor principii. Dar, lipsită de scop, ea rămîne prizonieră a artei. Opera de artă construită pe de-a întregul, strict obiectivă, și, de la Adolf Loos încoace, inamică jurată a decorativismului, evoluează, dat fiind că imită formele funcționale, către decorativismul pur, iar finalitatea fără scop se transformă în ironie. Un singur remediu a existat pînă acum împotriva acestei tendințe: intervenția polemică a subiectului în rațiunea subiectivă; un surplus al manifestării sale în raport cu rezultatul în care ar dori să se nege pe sine însuși. Doar rezolvînd această contradicție, și nu aplanînd-o, mai poate supraviețui arta.

---

[22] *Cf.* Max Horkheimer și Theodor W. Adorno, *Dialektik der Aufklärung, op. cit.*, pp. 128 și urm.

Constrîngerea la obiectivitate în artă n-a fost niciodată satisfăcută prin mijloace funcționale, recurgîndu-se de aceea întotdeauna la mijloacele autonome. Ea dezavuează inițial arta ca produs al travaliului uman, ce refuză totuși să fie obiect, un lucru între altele. Arta obiectivă este, înainte de toate, un oxymoron. Dezvoltarea sa este însă chiar miezul artei contemporane. Arta este pusă în mișcare prin aceea că vraja ei, rudiment al fazei sale magice, este contrariată, ca prezență sensibilă nemijlocită, de desacralizarea lumii, fără ca momentul respectiv să poate fi eliminat pur și simplu. Doar acolo se poate păstra sîmburele ei mimetic, ce-și conservă adevărul datorită criticii raționalității erijate în absolut, critică pe care o exercită prin chiar propria existență. Vraja însăși, emancipată de pretenția ei de a fi reală, este parte a Luminilor: aparența sa desacralizează lumea desacralizată. Aceasta este atmosfera dialectică în care arta evoluează în zilele noastre. Renunțarea la pretenția de adevăr a elementului magic pe care aceasta l-a păstrat definește aparența estetică și adevărul estetic. În moștenirea acestui comportament al spiritului, cîndva orientat către esențe, subzistă șansa artei de a percepe mijlocit această esențialitate, a cărei tabuizare este echivalată cu progresul cunoașterii raționale. Chiar dacă refuză să o recunoască, lumea desacralizată tratează faptul artei, copie tîrzie a magiei, drept un scandal pe care nu îl tolerează. Iar dacă arta își face imperturbabilă jocul, dacă merge cu orbirea pînă la a se transpune în magie, ea se înjosește pînă într-a deveni un simplu act iluzionist, în contra propriei pretenții de adevăr, subminîndu-și abia astfel propriile-i fundamente. În plină lume desacralizată, chiar și expresia extremă a artei, dezgolită de orice consolare înălțătoare, are rezonanțe romantice. Filozofia istoriei din estetica lui Hegel, ce-și construiește drept fază finală romantismul, continuă să se verifice prin arta antiromantică, în timp ce, de fapt, aceasta, prin întunericul ei, poate intensifica desacralizarea lumii și suprima vraja pe care ea o exercită prin forța strivitoare a propriei aparențe, care este caracterul fetișist al mărfii. Prin simplul fapt că există, operele de artă postulează existența unei realități inexistente, intrînd astfel în conflict cu reala ei inexistență. Doar că acest conflict nu trebuie imaginat așa cum ar face-o fanii jazz-ului: ceea ce nu le convine în lumea lor ar fi, zic ei, depășit prin incompatibilitatea cu lumea desacralizată. Căci adevărat este doar ceea ce nu este compatibil cu această lume. Apriorismul concepției artistice propriu-zise și situația istorică nu se mai potrivesc, dacă s-au potrivit cumva vreodată; iar această incompatibilitate nu poate fi înlăturată prin adaptare: adevărul consistă în a o duce pînă la capăt. Invers, dezestetizarea este imanentă artei, în aceeași măsură în cazul celei consecvente cu sine, cît și în cel al artei ce se vinde bine, conform acelei tendințe tehnologice ce nu poate fi oprită nicidecum prin invocarea unei pretins pure și nemijlocite interiorități. Conceptul de tehnică artistică a apărut tîrziu; în perioada următoare Revoluției Franceze, cînd dominația estetică a naturii a devenit conștientă de ea însăși, lipsește încă; dar nu și tehnica. Tehnica artistică reprezintă o deloc comodă adaptare la o epocă ce-și afișează tehnicitatea cu o fervoare naivă, ca și cum structura i-ar fi hotărîtă nemijlocit de către forțele de producție, și nu de relațiile de producție care le strunesc. Acolo unde tehnologia estetică a tins către scientizarea artei ca atare și nu către înnoiri tehnice, așa cum s-a întîmplat nu rareori în mișcările moderne de după al doilea război mondial, arta deraiază. Oamenii de știință, în speță fizicienii, pot descoperi fără dificultate nonsensuri la artiști ce se îmbată cu terminologia științifică, și reaminti acelora că termenii din fizică pe care îi utilizează în metodologiile lor nu acoperă realitatea faptelor pe care le evocă. Tehnicizarea artei este nu mai puțin provocată de subiect, de conștiința sa dezamăgită și de mefiența față de magie ca văl, cît de obiect, prin maniera aleasă încît structura operelor de artă să fie validă. Posibilitatea unei asemenea structurări a devenit problematică o dată cu declinul procedurilor tehnice tradiționale, ce și-au prelungit existența pînă în epoca noastră. A rămas doar tehnologia, promițînd a organiza operele de artă pe de-a întregul în sensul acelei relații scop-mijloace pe care Kant a echivalat-o la modul general esteticii. Tehnica n-a venit cîtuși de puțin dinspre înafară, ca un fel de surogat, deși istoria artei cunoaște momente asemănătoare revoluțiilor tehnice ale producției materiale. O dată cu subiectivizarea progresivă a operelor de artă, procedurile tradiționale au ajuns să dispună în mod liber de dînsa. Tehnicizarea impune principiul facultății de a dispune. Ea se legitimează prin aceea că marile opere de artă tradiționale, care, de la Palladio încolo, nu s-au sprijinit decît intermitent pe cunoașterea procedurilor tehnice, și-au dobîndit cu toate acestea autenticitatea în măsura elaborării lor tehnice, pînă într-acolo unde tehnologia a făcut să explodeze procedurile tradiționale. Retrospectiv, tehnica în calitate de constituent al artei apare incomparabil mai evidentă decît o concede ideologia artei, pentru care epoca tehnică a artei reprezintă posterioritatea și declinul a ceea ce cîndva fusese un reflex uman spontan. Desigur că la Bach poate fi decelat hiatusul dintre structura muzicii lui și mijloacele tehnice aflate la dispoziție pentru o execuție adecvată; faptul este relevant pentru critica istorismului estetic. Dar asemenea observații nu acoperă întregul complex problematic. Experiența lui Bach l-a condus către o tehnică de compoziție extraordinar de elaborată. Pe de altă parte, în opere ce merită calificativul de arhaice, expresia este amalgamată concomitent cu o anume tehnică, dar și cu absența ei, sau cu ceea ce ea nu putea încă realiza. Este zadarnic efortul de a decide cît din efectul picturii pre-perspectiviste se datorează profunzimii expresive și cît unei *steresis* de insuficiență tehnică, capabilă întotdeauna să se transforme ea însăși în expresie. În operele arhaice, ale căror posibilități sînt mai curînd restrînse decît ample, pare că se manifestă atîta tehnică de cît este nevoie, și nimic mai mult. Faptul le conferă acea autoritate amăgitoare, ce înșală asupra aspectului tehnic, acesta fiind totuși și condiția respectivei autorități. În fața unor asemenea opere, întrebarea asupra a ce a intenționat artistul și n-a putut face este superfluă; față de ceea ce s-a obiectivat, ea nu poate conduce decît către eroare. Dar capitularea are propriul ei moment obscurantist. Deși a contribuit la vindecarea experienței estetice de norme abstract-atemporale, conceptul de voință artistică enunțat de Riegl nu are șanse suficiente pentru a putea rezista; rareori și prea puțin atîrnă în operă ceea ce inițial a constituit intenția ei. Rigiditatea sălbatică a lui Apollon Etruscul de la Villa Giulia ține de conținut, fie că acest lucru s-a vrut ori nu. În același timp, funcția tehnicii se schimbă, pentru ca în anumite momente cruciale să se inverseze. Plenar dezvoltată, ea impune în artă primatul lui a face, spre deosebire de ceea ce ne imaginăm că reprezintă receptivitatea producției. Tehnica poate deveni adversară a artei în măsura în care arta reprezintă, în proporții variabile, non-fezabilul oprimat. Dar nici chiar în fezabilitate nu se epuizează tehnicizarea artei, așa cum ar fi dorit-o platitudinea conservatorismului cultural. Tehnicizarea, brațul prelungit al subiectului dominator al naturii, înstrăinează operele de limbajul lui nemijlocit. Legitatea tehnologică reprimă contingența individului pur și simplu, cel ce produce opera de artă. Același proces, de care se indignă tradiționalismul cînd îl acuză de mortificare, face în așa fel încît în produsele sale de vîrf să vorbească însăși opera, în loc de, cum se spune astăzi, o dimensiune psihologică sau umană. Ceea ce se cheamă reificare sondează, în stadiile sale radicalizate, limbajul lucrurilor. Virtual, el se apropie de ideea acelei naturi extirpate de primatul a ceea ce, din punct de vedere uman, are sens. Modernitatea emfatică se desprinde de domeniul reproducerii nivelului sufletesc și evoluează către ceea ce este indicibil printr-un limbaj intențional. În trecutul apropiat, opera lui Paul Klee este mărturia cea mai importantă în această direcție, și să nu uităm că el a fost membru al școlii tehnologizante a *Bauhaus*-ului.

Predicînd frumusețea obiectelor tehnice reale, așa cum intenționa Adolf Loos și cum de atunci încoace tehnocrații o repetă într-una, acestora li se atribuie tocmai calitățile cărora li se împotrivește obiectivitatea ca inervație estetică. Adaosul de frumusețe, apreciat după categorii tradiționale confuze precum armonia formală sau chiar grandoarea impozantă, joacă în defavoarea funcționalității reale, la care construcții funcționale precum poduri sau instalații industriale își raportează legea formală. A susține că opere funcționale sînt frumoase datorită fidelității lor față de legea formală, constituie pură apologie, ca și cum ai vrea să le consolezi pentru ceva ce le lipsește: conștiința apăsată de însăși obiectivitatea. În schimb, opera de artă autonomă, funcțională în raport doar cu ea însăși, încearcă să atingă ceea ce se numea pe vremuri frumusețe prin teleologia sa imanentă. Dacă arta funcțională și cea nefuncțională, în ciuda divergenței lor, au parte de aceeași inervație de obiectivitate, frumusețea operei tehnice autonome devine problematică, o frumusețe la care modelul ei, opera funcțională, renunță. Această frumusețe ilustrează funcționarea în absența funcției. Fără acel *terminus ad quem* exterior, finalitatea internă dispare; funcționarea, ca pentru-Altul, devine superfluă și, ca finalitate în sine, pur ornamentală. Este astfel sabotat un aspect al funcționalității înseși: necesitatea născută în profunzime, orientată în funcție de voința elementelor ei constitutive. Afectat este acel echilibru tensional pe care opera de artă obiectivă îl împrumută de la artele funcționale. În tot acest complex se manifestă inadecvarea dintre opera de artă, constituită în sine în manieră funcțională, și absența funcției. Cu toate acestea, mimesis-ul estetic al funcționalității nu poate fi contrariat de nici un fel de recurs la nemijlocirea subiectivă: acesta n-ar face decît să învăluie modul în care individul și psihologia sa au devenit, în raport cu puterea predominantă a obiectivității sociale, ideologie: obiectivitatea are conștiința ei clară. Criza obiectivității nu reprezintă un semnal chemînd la a o înlocui cu o alternativă umană, ce ar degenera dealtfel imediat în consolare, corelat al inumanității crescînde. Împinsă pînă la capăt, obiectivitatea se reîntoarce însă oricum la barbaria preartistică. Pînă și alergia, exacerbată de estetică, la kitsch, la ornament, la superfluu, la tot ceea ce se apropie de lux, are în ea ceva barbar, ceva ce ţine, după teoria lui Freud, de dispoziţia destructivă în cultură. Antinomiile obiectivităţii confirmă acea parcelă a dialecticii raţiunii, unde progresul şi regresul sînt inextricabil legate. Barbaria înseamnă totuna cu a considera lucrurile în litera lor. Totalmente obiectivată, opera de artă devine, în virtutea legităţii sale riguroase, un simplu fapt, dispărînd ca artă. Alternativa de criză este fie ieşirea din artă, fie revizuirea conceptului acesteia.

De la Schelling încoace, a cărui estetică s-a numit filozofie a artei, interesul estetic s-a centrat pe operele de artă. Frumosul natural, căruia i s-au aplicat penetrantele definiţii din *Critica facultăţii de judecare*, a încetat să mai constituie obiect al teoriei. Ceea ce nu s-a întîmplat pentru că, aşa cum susţine doctrina hegeliană, ar fi fost ridicat pe o treaptă superioară: el a fost, de fapt, refulat. Conceptul de Frumos natural atinge un punct sensibil, şi puţin lipseşte spre a nu fi confundat cu violenţa pe care opera de artă, veritabil artefact, o exercită la adresa naturii. Realizată în întregime de oameni, aceea se opune la ceea ce pare non-fabricat, cu alte cuvinte naturii. Ca pure antiteze, ele depind însă una de cealaltă: natura de experienţa unei lumi mijlocite, obiectivate, opera de artă de natură, reprezentantul mijlocit al nemijlocitului. Tocmai de aceea reflecţia asupra Frumosului natural este indispensabilă teoriei artei. În vreme ce, în chip destul de paradoxal, consideraţiile asupra domeniului, ba chiar tema însăşi, sînt privite ca şi cum ar fi demodate, anoste, arhaice, marea artă, inclusiv interpretarea ei, integrînd ceea ce vechea estetică atribuia naturii, împiedică reflecţia asupra a tot ceea ce se situează dincolo de imanenţa estetică şi totuşi se suprapune peste aceasta, ca o condiţie a ei. Tranziţia către religia ideologică a artei, cum a numit-o Hegel, tipică secolului al XIX-lea; satisfacţia procurată de consolarea simbolică prin opera de artă reprezintă preţul acestei refulări. Frumosul natural a dispărut din estetică o dată cu dominaţia crescîndă a conceptului de libertate şi de demnitate umană, introdus de Kant şi transplantat cu consecvenţă în estetică abia de Schiller şi Hegel, concept după care nimic pe lume nu merită respect, înafară de ceea ce subiectul autonom îşi datorează lui însuşi. Concomitent, adevărul unei asemenea libertăți este pentru acesta neadevăr: non-libertatea Altului. Este și motivul pentru care opoziția față de Frumosul natural, în ciuda progresului imens pe care acesta o reprezintă pentru concepția despre artă ca realitate a spiritului, este destructivă, în aceeași proporție în care este destructiv conceptul de demnitate în opoziția sa față de natură. Studiul lui Schiller despre *Grație și demnitate* marchează, indiferent de importanța lui, un prag în acest sens. Ravagiile provocate de idealism pe teritoriul esteticii devin vizibile în chip strident la victimele lui, precum un Johann Peter Hebel, victime care, înlăturate în numele verdictului demnității estetice, îi supraviețuiesc totuși în măsura în care, prin existența lor prea limitată pentru idealiști, ajung s-o convingă de propria ei mărginire. Poate nicăieri altundeva decît în estetică nu se înfățișează atît de frapant secătuirea a tot ceea ce subiectul nu domină pe de-a întregul, umbra întunecată a idealismului. La o revizuire a procesului făcut Frumosului natural, pe banca acuzaților s-ar afla demnitatea prin care animalul uman pretinde a se ridica deasupra animalității. Ea se demască, vizavi de experiența naturii, ca uzurpare a subiectului, ce degradează la nivelul de material pur tot ce nu i se supune, calitățile, expulzîndu-le din artă ca pe un potențial totalmente indeterminat, deși arta are totuși nevoie de ele. Nu oamenii sînt cei înzestrați, în chip pozitiv, cu demnitate, ci aceasta reprezintă ceea ce ei nu sînt încă. De aceea Kant a plasat-o în caracterul inteligibil și n-a atribuit-o celui empiric. Sub semnul demnității, etichetă lipită oamenilor așa cum sînt, demnitate ce s-a transformat rapid în acea demnitate oficială suspectată totuși de Schiller în spiritul secolului al XVIII-lea, arta a devenit arena Adevărului, Frumosului și Binelui, care, în reflecția estetică, avea să marginalizeze ceea ce era valabil în raport cu ceea ce fluxul amplu și murdar al spiritului a adus cu sine.

Opera de artă, pe de-a întregul θεσει, produs uman, reprezintă ceea ce ar fi 'οσει – ceva ce nu există doar pentru subiect, și care, în termeni kantieni, ar fi lucrul în sine. Opera de artă își are locul său în subiect, ca identitate a sa, tot așa cum natura ar trebui să devină ea însăși. Eliberarea heteronomiei materialelor, mai cu seamă a obiectelor naturale; dreptul tuturor obiectelor de a fi asimilate de artă i-a conferit acesteia putere şi a eliminat brutalitatea a ceea ce spiritul receptează nemijlocit. Dar calea acestui progres, ce trage brazdă peste tot ce nu se adaptează la acea identitate, a fost şi una devastatoare. Stă mărturie, în secolul XX, amintirea operelor de artă autentice, dispreţuite din cauza terorii idealismului. Karl Kraus s-a străduit să salveze asemenea opere ale limbajului, în concordanţă cu apologia sa la adresa a tot ce suferă opresiunea capitalismului: animalul, peisajul, femeia. Acestei tendinţe îi corespunde şi orientarea teoriei estetice către Frumosul natural. Lui Hegel i-a lipsit, se vede, organul pentru a observa că experienţa autentică a artei nu este posibilă fără aceea a respectivei dimensiuni, oricît de dificilă de sesizat, şi al cărei nume, Frumosul natural, a ieşit din vogă. Dar substanţialitatea acestei experienţe pătrunde pînă în profunzimile modernităţii: la Proust, a cărui *Recherche* este operă de artă şi metafizică a artei, experienţa unui tufiş de păducel se înscrie printre fenomenele originare ale comportamentului estetic. Operele de artă autentice, care cultivă ideea concilierii cu natura constituindu-se perfect într-o a doua natură, au resimţit mereu necesitatea, parcă pentru a-şi trage răsuflarea, de a ieşi din ele însele. Pentru că identitatea n-a fost ultimul lor cuvînt, au căutat mereu consolarea la natura dintîi: ultimul act din *Figaro*, care se petrece în aer liber, şi nu mai puţin *Freischütz*, cînd Agathe, aflată pe terasă, observă noaptea înstelată. Proporţia în care această răsuflare uşurată depinde de realitatea mijlocită, de lumea convenţiilor, este evidentă. Lungi intervale de timp, sentimentul Frumosului natural a ajuns să se intensifice o dată cu suferinţa subiectului repliat asupra lui însuşi vizavi de o lume organizată şi reglată; el poartă amprenta lui *mal du siècle*. Chiar şi Kant a întreţinut o anume desconsiderare faţă de arta fabricată de oameni, opusă în chip convenţional naturii. „Această întîietate a frumuseţii naturii faţă de frumuseţea artei, chiar dacă, după formă, ultima ar fi superioară primei, în a trezi ea singură interesul nostru nemijlocit, se acordă cu modul de gîndire luminat şi temeinic al tuturor oamenilor care şi-au cultivat sentimentul moral"[23]. Poţi crede că vorbeşte Rousseau, ca şi în pasajul următor: „Cînd un bărbat, care are suficient gust pentru a judeca cu cea mai mare siguranță și finețe produsele artei frumoase, părăsește fără ezitare camera în care se găsesc toate acele frumuseți care satisfac vanitatea și oferă bucuriile societății, și se îndreaptă spre Frumosul naturii, cu scopul de a afla aici desfătare pentru spiritul său într-o meditație pe care nu o poate încheia niciodată, atunci vom respecta alegerea sa și vom presupune că are un suflet frumos, pe care nu-l poate revendica nici un cunoscător și iubitor al artei în numele interesului pe care îl are pentru obiectele sale"[24]. Aceste fraze teoretice împărtășesc împreună cu operele de artă contemporane lor gestul evadării din sine. Kant a atribuit naturii Sublimul și, o dată cu el, orice frumusețe ce depășește jocul pur formal. Hegel și epoca sa au elaborat, din contra, conceptul unei arte care, altfel decît vlăstarul secolului al XVIII-lea, nu cultiva cîtuși de puțin „vanitatea și plăcerile mondene". Dar au ratat cu această ocazie experiența ce se exprimă încă dezinhibat, în spirit burghez revoluționar, la Kant, pentru care fabricatul este failibil, și care, pentru că nu vede aici pe deplin o a doua natură, conservă imaginea celei dintîi.

---

[23] Kant, *op. cit.*, p. 172 [*Kritik der Urteilskraft*, § 42]; (ed. românească: p. 193).

Măsura în care, în sine, conceptul Frumosului natural se modifică istoricește este dată foarte evident de faptul că, abia în secolul al XIX-lea, se integrează în el un domeniu care, fiind unul al artefactelor, ar fi trebuit să-i fie fundamental opus: cel al peisajului cultural. Drept frumoase trec deseori construcții istorice, pe fundalul împrejurimilor lor geografice, cărora le seamănă eventual și prin materialul de construcție utilizat. În ele, spre deosebire de artă, legea formală nu este centrală, și nici nu sînt rezultatul unui proiect, deși ordonarea lor în jurul nucleului bisericii sau pieței tinde uneori către același efect ca și formele artistice rezultate în epoci similare din condițiile economice și materiale. Desigur că ele nu posedă acel caracter de intangibilitate, asociat de opinia curentă Frumosului natural. Istoria ca expresie și continuitatea istorică prin formă s-a imprimat peisajelor culturale, pe care le integrează la modul dinamic, așa cum se întîmplă dealtfel la operele de artă. Descoperirea acestui strat estetic și aproprierea sa de către sensibilitatea colectivă datează din romantism, probabil în relație inițială cu cultul ruinelor. O dată cu declinul romantismului, interregnul peisajului cultural a decăzut la nivelul prospectului publicitar pentru concerte de orgă și pentru o regăsită stare de siguranță; predominanța urbanismului absoarbe ca pe un complement ideologic ceea ce se supune caracterului citadin și căruia nu-i este totuși scris pe frunte stigmatul societății de piață. Iar dacă, din acest motiv, bucuria de a contempla ziduri vechi și căsuțe medievale este amestecată cu un soi de conștiință încărcată, ea supraviețuiește examinării care le declară suspecte. Atîta vreme cît progresul, desfigurat de utilitarism, violentează suprafața pămîntului, percepția nu se înșeală deloc atunci cînd, în ciuda tuturor dovezilor contrarii, înregistrează ceea ce se află dincolo de tendințele la modă, și care, cu toată rămînerea sa în urmă, este mai bun și mai uman. Raționalizarea nu este încă rațională, iar universalitatea medierii nu s-a preschimbat în viață adevărată; această stare de fapt conferă amprentelor unei nemijlociri învechite, oricum dubioase și depășite, calitatea unui moment de justiție corectivă. Nostalgia pe care ele o alină, o înșeală și care, printr-o falsă satisfacție, se transformă ea însăși în Rău, se legitimează totuși prin frustrarea provocată permanent de ordinea stabilită. Peisajul cultural va atinge însă culmile forței sale de rezistență prin aceea că expresia istoriei prin care el emoționează esteticește este corodată de durerea reală a trecutului. Figura limitatului emană fericire tocmai pentru că nu permite uitarea a ceea ce constrînge la limitare; imaginile sale constituie un *memento*. Peisajul cultural, ce seamănă deja cu un cîmp de ruine, chiar și acolo unde casele sînt încă intacte, animă o plîngere astăzi amuțită. Dacă relația estetică cu acest trecut este astăzi otrăvită de tendința reacționară cu care respectiva relație pactizează, atunci nici o conștiință estetică punctuală, ce înlătură dimensiunea trecutului ca pe un deșeu, nu mai poate fi acceptată. Fără amintire istorică n-ar exista Frumosul. Doar deculpabilizate, peisajul cultural, ca și trecutul în general, pot avea parte de o omenire eliberată și chiar debarasată de toate naționalismele. Ceea ce se înfățișează în natură ca sustras și nesupus presiunii istoriei ține la modul polemic de o fază istorică în care densitatea tramei istorice îi putea face pe cei vii să se teamă de asfixie. În circumstanțe în care natura este atotputernică în raport cu oamenii, Frumosul natural nu-și are locul; profesiunile agrare, pentru care natura reprezintă un obiect imediat de acțiune, n-au nici un sentiment, se știe, pentru peisaj. Frumosul natural pretins anistoric își are propriul nucleu istoric; faptul îl legitimează în aceeași măsură în care îi și relativizează conceptul. Acolo unde natura nu era realmente dominată, imaginea ne-supunerii ei împrăștia teroarea. De aici și vechea predilecție pentru ordonarea simetrică a naturii. Experiența sentimentală a naturii s-a desfătat cu iregularitățile, cu neadecvarea la scheme, în simpatie cu spiritul nominalismului. Dar progresul civilizației îi înșeală pe oameni asupra măsurii în care continuă să rămînă neprotejați. Fericirea provocată de natură a fost legată de concepția subiectului ca un Fiind-pentru-Sine și virtual infinit; el se proiectează astfel asupra naturii și, ca existență separată de aceasta, i se simte aproape; neputința sa în societatea pietrificată într-o a doua natură devine motorul evadării sale în cea presupusă a fi cea dintîi. La Kant, teama de puterile naturii a început să devină anacronică datorită conștiinței libertății subiectului; aceasta din urmă a cedat angoasei față de perenitatea servituții. Ambele se contaminează în experiența Frumosului natural. Cu cît mai dificilă îi este acesteia încrederea senină în ea însăși, cu atît mai mult condiția ei devine arta. Fraza lui Verlaine: „La mer est plus belle que les cathédrales" constituie mărturia unei faze avansate a civilizației și produce, cum se întîmplă oridecîteori natura este proiectată spre deslușire asupra a ceea ce, fabricat de mîna omului, îi refuză experiența, o angoasă salutară.

---

[24] *Op. cit.*

Cît de intim legate sînt Frumosul natural și Frumosul artistic se revelă din experiența celui dintîi. Ea se referă la natură doar în calitate de fenomen, niciodată ca materie a muncii și reproducerii vieții, și cu atît mai puțin ca substrat al științei. Ca și experiența artistică, experiența estetică a naturii este una a imaginilor. Natura ca Frumos fenomenal nu este percepută ca obiect al acțiunii. Refuzul finalităților legate de conservarea Sinelui, emfatic în artă, se repetă în experiența estetică a naturii. Din acest punct de vedere, diferența dintre aceasta și cea artistică nu este atît de accentuată. Mijlocirea apare în aceeași măsură în raportul dintre artă și natură, ca și în cel invers. Arta nu este, așa cum idealismul a vrut să ne facă să credem, natură, dar dorește să împlinească promisiunile naturii. N-o poate face decît călcîndu-și promisiunea, repliindu-se asupra ei înseși. În aceasta constă adevărul teoremei hegeliene, după care arta este inspirată de valori negative, de sărăcia Frumosului natural; în realitate de faptul că natura, atîta vreme cît se definește numai prin antiteza ei față de societate, nu este cîtuși de puțin așa cum apare. Țelul la care natura aspiră în van îl realizează operele de artă; ele deschid ochii. Atîta vreme cît nu servește ca obiect de acțiune, natura fenomenală exprimă ea însăși fie melancolie, fie seninătate, fie altceva. Arta reprezintă natura suprimînd-o *in effigie;* întreaga artă naturalistă nu apropie natura decît în chip înșelător, deoarece, la fel cu industria, o reduce la starea de materie primă. Rezistența subiectului împotriva realității empirice în opera autonomă este și una împotriva unei naturi ce apare nemijlocit. Căci tot ce ne revelă natura coincide la fel de puțin cu realitatea empirică precum, conform concepției grandios contradictorii a lui Kant, lucrurile în sine cu lumea „fenomenelor", cu obiectele constituite în categorii. Progresul istoric al artei s-a hrănit din Frumosul natural, tot așa cum în era preburgheză s-a născut din mișcarea aceluiași; cîte ceva din toate acestea, dar într-o formulă deformată, regăsim în desconsiderarea hegeliană a Frumosului natural. Raționalitatea devenită estetică, faptul de a dispune la modul imanent de materiale ce i se supun în construcția operei, conduc către atingerea unui nivel asemănător comportamentului natural în comportamentul estetic. Tendințele cvasi-raționale ale artei precum renunțarea critică la *topoi,* organizarea totală, pînă la extremă, a operelor individuale în sine, produsele subiectivizării fac în așa fel încît operele în sine se apropie, nicidecum prin imitație, de o anume naturalețe acoperită de un subiect omnipotent; „originea este țelul", dacă nu a altceva, atunci al artei. Faptul că experiența Frumosului natural, cel puțin conform conștiinței sale subiective, n-ar avea de-a face cu dominarea naturii, ca și cum ar emana nemijlocit din origini, circumscrie atît forța cît și slăbiciunea experienței Frumosului. Forța, pentru că amintește de starea sa de non-dominare, care, probabil, n-a fost niciodată; slăbiciunea, pentru că tocmai de aceea se dizolvă în starea amorfă din care s-a ridicat geniul, capabil să se împărtășească doar din acea idee de libertate ce s-a realizat într-o stare de non-dominare. Anamneza libertății în Frumosul natural induce în eroare, deoarece ea își extrage speranța libertății din vechea stare de servitute. Frumosul natural este mitul transpus în imaginație și de aceea, probabil, răscumpărat. Cîntecul păsărilor trece drept frumos pentru toată lumea; nu există om sensibil, în care supraviețuiește ceva din tradiția europeană, care să nu se emoționeze de cîntecul unei mierle după ploaie. Cu toate acestea, în cîntecul păsărilor pîndește groaza, căci el nu este cîntec, ci ascultă de vraja care le înconjoară. Spaima plutește și în amenințarea migrațiilor de păsări, în care subzistă vechile proorociri, mai ales de nenorocire. Multiplele sensuri ale Frumosului natural își au geneza conținutistică în cea a miturilor. De aceea, o dată trezit la sine însuși, geniul nu se mai lasă multă vreme satisfăcut de Frumosul natural. În evoluția caracterului ei prozaic, arta se smulge completamente de mit și o dată cu el de vraja naturii, care se continuă totuși în dominarea ei subiectivă. Abia ceea ce a scăpat de natură ca destin ar putea contribui la reabilitarea ei. Cu cît arta va fi mai organizată ca obiect al subiectului, cu cît va fi mai degajată de purele intenții ale acestuia, cu atît mai mult limbajul ei se articulează pe modelul unui limbaj non-conceptual, cu semnificații neîncremenite; ar fi asemănător celui figurînd în ceea ce epoca sentimentală numea, cu o frumoasă metaforă uzată, Cartea Naturii. Pe drumul raționalității sale și prin ea, umanitatea percepe în artă ceea ce raționalitatea uită și la care trimite reflecția ei secundă. Punctul de fugă al acestei evoluții, ce nu reprezintă decît un aspect al artei noi, este constatarea că natura, ca frumusețe, nu se lasă reprodusă. Căci Frumosul natural, ca fenomen, este el însuși imagine. Reprezentarea sa are ceva tautologic, care, obiectivînd fenomenul, îl face concomitent să dispară. Reacția, deloc ezoterică, ce consideră cîmpia liliachie sau chiar un tablou cu muntele Matterhorn drept kitsch, se extinde mult dincolo de asemenea subiecte particulare: este vizată la modul cel mai direct însăși nereproductibilitatea Frumosului natural. Indispoziția resimțită vizavi de această temă se actualizează vizavi de subiecte extreme, pentru ca marja de bun gust în imitarea naturii să rămînă intactă. Pădurea verde a impresioniștilor germani n-are mai multă valoare decît Königssee pictat de decoratorii hotelurilor, în timp ce francezii au știut perfect de ce au ales atît de rar ca subiect natura pură, și de ce, atunci cînd nu s-au consacrat unor lucruri atît de artificiale ca balerinele şi călăreţii de curse sau naturii adormite din iernile lui Sisley, şi-au împănat peisajele cu embleme ale civilizaţiei, ce au contribuit la o scheletizare constructivă a formei, ca la Pissaro. Este dificil de prezis pînă unde tabu-ul asupra reproducerii naturii reuşeşte să-i afecteze acesteia imaginea. Observaţia lui Proust, cum că percepţia însăşi a naturii s-a modificat o dată cu Renoir, nu numai că transmite consolarea pe care scriitorul a resimţit-o prin impresionism, ci implică şi oroarea: reificarea relaţiilor dintre oameni contaminează întreaga experienţă şi se erijează literalmente în absolut. Cel mai frumos obraz de fată devine hidos prin asemănarea penetrantă cu cea a starului de cinema, după care, la urma urmei, a şi fost prefabricat: chiar şi acolo unde experienţa a ceva natural se dă drept una integral individualizată, ca şi cum ar fi protejată administrativ, ea are tendinţa să mistifice. În epoca totalei sale mijlociri, Frumosul natural devine propria-i caricatură; nu în ultimul rînd respectul pentru el îndeamnă, atîta vreme cît poartă amprenta mărfii, la contemplarea sa ascetică. Reprezentarea picturală a naturii a fost şi în trecut autentică doar în versiunea naturii moarte: acolo unde a ştiut să citească natura ca pe un cifru al istoriei, dacă nu ca pe un cifru al fragilităţii a tot ce aparţine istoriei. Interdicţia *Vechiului Testament* asupra imaginilor are, pe lîngă latura sa teologică, una estetică. A nu-ţi fi permis să-ţi cioplești chipul, altfel spus să construieşti imagini ale oricui ar fi, exprimă totodată imposibilitatea unei asemenea imagini. Ceea ce apare în natură este, prin dedublarea sa în artă, privat tocmai de acel în-Sine în care se saturează experienţa naturii. Arta este credincioasă naturii fenomenale doar acolo unde reprezintă peisajul ca expresie a propriei negativităţi; „Versurile scrise la contemplarea peisajelor desenate“ ale lui Borchardt[25] au făcut-o într-o manieră incomparabilă şi şocantă. Dacă pictura pare fericit conciliată cu natura, precum la Corot, această conciliere poartă marca momentanului: parfumul etern este paradoxal.

Frumosul natural, cel care apare nemijlocit în natură, a fost compromis de întoarcerea la natură a lui Rousseau. Cît de mare este eroarea antitezei vulgare dintre tehnică și natură se vede din aceea că tocmai acea natură neîmblînzită de intervenția umană și care nu-i poartă amprenta, morenele alpine sau grohotișurile de pildă, se aseamănă cu grămezile de deșeuri industriale, față de care nevoia estetică de natură, omologată de societate, își ia distanțe. Cît de industrială este înfățișarea cosmosului anorganic se va vedea într-o bună zi. Conceptul de natură, încă etern idilic, ar rămîne și în expansiunea sa telurică, amprentă a tehnicii totale, închis într-un minuscul provincialism insular. Tehnica, aceea care, după o schemă recentă, preluată din morala sexuală burgheză, ar fi violat natura, ar fi în aceeași măsură capabilă, în condițiile unor alte relații de producție, să o asiste și să o ajute pe această biată planetă să devină ceea ce poate că aspiră să fie. Ca și în pictura impresionistă, conștiința nu accede la experiența naturii decît dacă îi integrează stigmatele. Astfel se pune în mișcare conceptul fix al Frumosului natural. El se extinde prin ceea ce nu mai constituie natură. Altfel, aceasta se degradează într-o fantasmă înșelătoare. Raportul naturii fenomenale față de ceea ce este obiectiv mort este accesibil experienței ei estetice. Căci orice experiență a naturii conține în fond societatea în totalitatea ei. Nu numai că ea dezvoltă schemele percepției, ci ea trasează anticipat, prin contrast și asemănare, ceea ce se va numi de fiecare dată natură. Experiența naturii se constituie și datorită puterii negației determinate. O dată cu expansiunea tehnicii, și, de fapt, o dată cu expansiunea totală a principiului schimbului, Frumosul natural se identifică tot mai mult cu funcția contrastantă a acestuia și cu esența reificată pe care o combate. Conceptul de Frumos natural, constituit cîndva împotriva perucilor și grădinilor aliniate ale absolutismului, și-a pierdut forța deoarece, după emanciparea burgheză în numele drepturilor pretins naturale, lumea empirică nu este mai puțin reificată, ci mai mult decît în secolul al XVIII-lea. Experiența nemijlocită a naturii, debarasată de intransigența ei critică și subsumată raporturilor de schimb – o dovedește termenul de industrie turistică –, a decăzut în neutralitate gratuită și în apologie: natura ca rezervație naturală și ca alibi. Frumosul natural este ideologie ca ipostază a nemijlocitului mijlocit. Chiar și experiența adecvată a Frumosului natural se adaptează ideologiei complementare a inconștientului. Dacă, după tradiţia burgheză, li se atribuie oamenilor meritul de a fi atît de sensibili la natură, de cele mai multe ori el s-a transformat pentru ei într-o satisfacţie morală narcisiacă: ce bun trebuie să fii, pentru a te putea bucura de ea şi a-i fi recunoscător – pe această cale nu mai există nici o limită pînă la acel înţeles al Frumosului din anunţurile matrimoniale, mărturii ale unei experienţe jalnice şi mizerabile. O asemenea experienţă deformează însăşi substanţa experienţei naturii. Este greu să-i regăseşti vreo urmă în turismul organizat. A te bucura de natură şi de liniştea ei a devenit un privilegiu rar şi o dată mai mult exploatabil la modul comercial. Pe această cale, categoria Frumosului natural nu este însă condamnată pur şi simplu. Refuzul de a vorbi despre natură este mai puternic acolo unde supravieţuieşte dragostea faţă de ea. Expresia „ce frumos!“ pronunţată în mijlocul unui peisaj îi lezează limbajul mut şi îi diminuează frumuseţea; natura fenomenală solicită tăcere, în timp ce acela care este capabil să treacă prin experienţa ei simte nevoia să vorbească, pentru a se elibera cîteva clipe de prizonieratul monadologic. Imaginea naturii supravieţuieşte, deoarece completa ei negaţie în artefact, negaţie ce salvează această imagine, devine în mod necesar oarbă la ceea ce ar fi dincolo de societatea burgheză, de munca şi de mărfurile ei. Frumosul natural rămîne alegorie a acestui dincolo, în ciuda mijlocirii sale prin imanenţa socială. Dar dacă i se atribuie acestei alegorii calitatea de stadiu al concilierii realizate, ea este în fapt degradată la nivelul de auxiliar al acoperirii şi justificării non-conciliabilului în care, totuşi, această frumuseţe este posibilă.

---

[25] *Cf.* Rudolf Borchardt, *Gedichte*, eds. M. L. Borchardt şi H. Steiner, Stuttgart 1957, pp. 113 şi urm.

Acel „ce frumos!“, care, după un vers al lui Hebbel, deranjează „sărbătoarea naturii“[26], se potriveşte concentrării încordate vizavi de operele de artă şi nu naturii. Percepţia inconştientă ştie mai multe despre frumuseţea acesteia. Uneori subit, ea se dizolvă în continuitatea acestei percepţii. Cu cît contempli natura mai intens, cu atît mai puţin îi pătrunzi frumuseţea, dacă nu cumva ea nu te-a frapat la modul spontan. Vizitarea programată a unor locuri cu o vedere reputată, culmi ale Frumosului natural, este inutilă de cele mai multe ori.

---

[26] Friedrich Hebbel, *Werke in zwei Bänden*, ed. G. Fricke, München 1952, vol. 1, p. 12 („Herbstbild“).

Elocvenței naturii îi dăunează obiectivarea realizată printr-o contemplare atentă, și, finalmente, faptul este valabil într-o anumită măsură și pentru operele de artă, ce sînt în totalitatea lor perceptibile doar în *temps durée*, concept pe care Bergson îl extrage tocmai din experiența artistică. Dar dacă nu putem vedea natura decît așa-zicînd orbește, atunci percepția și amintirea inconștiente, esteticește indispensabile, sînt totodată rudimene arhaice, non-conciliabile cu avansul emancipării raționale. Pura nemijlocire nu este suficientă experienței estetice. Ea are nevoie, pe lîngă spontaneitate, și de intenționalitate, de concentrare a conștiinței; peste această contradicție nu se poate trece. În consecință logică, Frumosul în totalitatea sa se oferă analizei, care, la rîndul ei, trimite la spontaneitate, și care ar fi zadarnică dacă n-ar conține și un moment de spontaneitate. Față cu Frumosul, reflecția analitică reconstituie *temps durée* prin antiteza sa. Analiza ajunge la acel tip de Frumos, așa cum ar trebui să apară acesta percepției perfecte și desprinse de sine. Ea descrie astfel încă o dată, în mod subiectiv, drumul pe care opera de artă îl parcurge în sine în mod obiectiv: cunoașterea adecvată a Esteticului este împlinirea spontană a proceselor obiective, care, datorită tensiunilor sale, se derulează chiar în interiorul ei. Din punct de vedere genetic, atitudinea estetică are nevoie desigur, deja din copilărie, de familiarizarea cu Frumosul natural, al cărui aspect ideologic îl ignoră, pentru a-l salva în relația sa cu artefactele.

Cînd s-a ascuțit contradicția dintre nemijlocire și convenție, iar orizontul experienței estetice s-a deschis către ceea ce la Kant se numește Sublim, au fost conștientizate ca frumoase fenomene naturale ce copleșesc prin grandoare. Această atitudine a fost istoricește efemeră. La Karl Kraus, geniul polemic, în concordanță, poate, cu acel *modern style* al unui Peter Altenberg, s-a abținut de la cultul peisajelor grandioase și n-a manifestat nici un fel de entuziasm față de munți, de genul celui pe care doar alpiniștii îl încearcă și față de care criticul culturii a avut, cu dreptate, rezerve. Un asemenea scepticism față de marea natură rezultă, evident, din sensibilitatea artistică. Aceasta, în urma unei diferențieri progresive, se revoltă împotriva semnului egalității pe care filozofia idealistă îl pune între grandoarea concepțiilor și a categoriilor și respectiv conținutul operelor. Confuzia lor a devenit de altfel un indice al comportamentului filistin. Chiar și grandoarea abstractă a naturii, pe care o mai admira Kant și pe care o compara cu legea morală, se vădește a fi reflex al megalomaniei burgheze, al înclinației către recorduri, al cuantificării și chiar al cultului eroilor. Așa văzute lucrurile, scapă atenției tocmai faptul că acel moment în natură oferă spectatorului ceva foarte diferit, ceva ce trasează limite dominației umane și care amintește de cît de neputincioasă este agitația omenirii. Astfel ar fi dorit și Nietzsche să se simtă la Sils Maria „două mii de metri deasupra mării, ca să nu mai vorbim de oameni". Asemenea fluctuații în experiența Frumosului natural interzic orice apriorism teoretic, la fel de definitiv cum o face și arta. Cel care ar dori să fixeze Frumosul natural într-un concept invariant s-ar face la fel de ridicol ca și Husserl, cînd declară că ar percepe *ambulando* verdele proaspăt al gazonului. Cine vorbește de Frumosul natural frizează pseudo-poezia. Doar pedantul îndrăznește să distingă în natură Frumosul de Urît, dar fără o asemenea distincție conceptul de Frumos natural ar fi golit de conținut. Nici categorii precum cea a grandorii formale – ce contrazice percepția micrologică, cea mai autentică, a Frumosului în natură – și nici, așa cum își imaginase estetica mai veche, raporturi matematice de simetrie, nu oferă criterii de evaluare ale Frumosului natural. După canonul conceptelor universale este însă indefinibil, căci propriul concept își extrage substanța din ceea ce scapă conceptului universal. Indefinibilitatea sa esențială se manifestă prin faptul că toate fragmentele naturii, ca și tot ce este fabricat de om și încremenește ca parte a naturii, sînt susceptibile de a deveni frumoase printr-un soi de lumină interioară. O asemenea expresivitate are de-a face prea puțin sau deloc cu proporțiile formale. Totodată, fiecare obiect natural, resimțit ca frumos, se înfățișează ca și cum ar fi singurul purtător de frumusețe în întregul univers; aceasta se moștenește de către fiecare operă de artă. În timp ce între Frumosul și ne-Frumosul în natură nu se poate deosebi la modul categoric, conștiința ce se cufundă, îndrăgostită, în lucrul frumos, este obligată totuși să diferențieze. Dacă există un criteriu al diferențierii calitative a Frumosului în natură, el trebuie căutat nu altundeva decît în gradul de elocvență a ceea ce nu este fabricat de om, în expresia naturii. Frumos este în natură ceea ce apare ca un plus față de ceea ce este literalmente la locul său. Fără receptivitate n-ar exista o asemenea expresie obiectivă, dar ea nu se reduce la subiect; Frumosul natural trimite la primatul obiectului în experienţa subiectivă. El este perceput atît ca o constrîngere obligatorie, cît şi ca un lucru incomprehensibil, în aşteptarea interogativă a propriei disoluţii. Puţine s-au transmis atît de perfect operelor de artă din Frumosul natural ca acest dublu caracter. Din acest punct de vedere, arta este nu atît imitaţie a naturii, cît imitaţie a Frumosului natural. El prinde rădăcini aici o dată cu intenţia alegorică, declarată fără a fi descifrată; cu sensuri care, altfel decît în limbajul semnificant, nu se obiectivează. Ele sînt, fără îndoială, de sorginte istorică, precum hölderlinianul *Winkel von Hardt*[27]. Un pîlc de arbori se detaşează acolo prin frumuseţea lui – mai frumos ca altele –, părînd a sugera, fără alte precizări, amintirea unui eveniment din trecut; o stîncă apare timp de o secundă sub chipul unui animal preistoric, asemănare ce dispare în clipa următoare. Aici îşi are locul o dimensiune a experienţei romantice ce se afirmă dincolo de filozofia şi de concepţiile romantice. În Frumosul natural se îmbină jucăuş, ca în muzică sau într-un caleidoscop, elemente ale istoriei şi ale naturii. Unul poate trece în locul celuilalt şi tocmai prin această permanentă schimbare, şi nu prin univocitatea raporturilor trăieşte Frumosul natural. Este spectacol, tot aşa cum norii reprezintă piese shakespeariene, sau cum franjurile luminate ale norilor prelungesc aparent durata fulgerelor. Dacă arta nu reprezintă nori, piesele de teatru încearcă, din contra, să reprezinte arta acestora; Shakespeare o indică într-o scenă cu Hamlet şi curtenii. Frumosul natural este istoria întreruptă, o devenire suspendată. Oridecîteori operelor de artă li se atribuie pe drept cuvînt sentimentul naturii, ele ni-l transmit. Doar că acel sentiment, în ciuda rudeniei cu alegoricul, este fugitiv pînă la *déjà vu* şi este cu atît mai pertinent cu cît este mai efemer.

Şi în acest caz Humboldt ocupă o poziţie intermediară între Kant şi Hegel prin faptul că, rămînînd credincios Frumosului natural, ţine însă, vizavi de formalismul kantian, să-l concretizeze. Astfel, în scrierea despre basci, care a fost pe nedrept eclipsată de *Călătoria în Italia* a lui Goethe, natura este criticată, fără ca seriozitatea acestei critici, așa cum te-ai putea aștepta o sută cincizeci de ani mai tîrziu, să fie luată în rîs. Unui grandios peisaj stîncos Humboldt îi reproșează lipsa arborilor. Versul „Orașu-i frumos așezat, dar muntele-i lipsește“ ironizează atari sentințe; același peisaj ar fi suscitat entuziasm peste cincizeci de ani. Cu toate acestea, naivitatea, care nu permite restrîngerea facultății umane de judecare de către natura extra-umană, atestă un raport incomparabil mai profund cu aceasta din urmă decît admirația satisfăcută de tot și toate. În fața peisajului, rațiunea nu presupune, cum ar putea fi bănuită la prima vedere, doar un gust de epocă raționalist și armonizant, gust ce implică acordarea extra-umanului cu individul uman. Dincolo de aceasta, ea este viu impregnată de o filozofie a naturii, ce interpretează natura drept ceva semnificant în sine, idee pe care Goethe a împărtășit-o cu Schelling. Ca și experiența naturii care o inspiră, o asemenea concepție nu este resuscitabilă. Dar critica naturii nu este doar *hybris*-ul spiritului ce se erijează în absolut. Ea se întemeiază într-o anume măsură pe obiect. A spune că totul în natură poate fi receptat ca frumos este la fel de adevărat cu a aprecia că peisajul Toscanei este mai frumos decît împrejurimile orașului Gelsenkirchen. Fără îndoială că ofilirea Frumosului natural s-a produs concomitent cu declinul filozofiei naturii. Aceasta n-a murit însă numai ca ingredient al istoriei spiritului; experiența pe care ea a susținut-o împreună cu fericirea provocată de natură s-a modificat considerabil. Frumosului natural i s-a întîmplat același lucru ca și culturii: el se golește de substanță ca o consecință imperioasă a extensiei sale. Descrierile de natură ale lui Humboldt rezistă oricărei comparații; cele ale învolburatei Mări Biscaya se plasează între frazele pline de forță ale lui Kant despre Sublim și descrierea făcută de Poe Maelstrom-ului; dar ele sînt legate în chip ireversibil de momentul lor istoric. Judecata lui Solger și Hegel, care au tras concluzia asupra condiției inferioare a Frumosului natural din indeterminarea ce răsare din acesta, a fost eronată. Goethe mai putea încă să disocieze între obiecte demne și nedemne de pictură; aceasta l-a condus la elogiul picturii cu motive de vînătoare sau cu panorame, care a părut deplasată pînă și pentru gustul pompieristic al responsabililor ediției jubiliare. Dar îngustimea clasificatoare a judecăților goetheene despre natură este superioară prin concretețe cultivatei formule nivelatoare după care totul este la fel de frumos. Desigur că, sub constrîngerile evoluției picturii, definiția Frumosului natural s-a inversat. Într-o notă facil umoristică s-a spus, prea des chiar, că în producțiile kitsch pînă și apusurile de soare sînt indispuse. De vină pentru steaua nenorocoasă a teoriei Frumosului natural nu este nici slăbiciunea corectabilă a reflecțiilor asupra lui și nici sărăcia obiectului. El este definit mai curînd prin imposibilitatea de a defini atît obiectul, cît și conceptul. Indeterminat și opus determinărilor, Frumosul natural este indefinibil și înrudit astfel cu muzica, care, datorită unei asemenea asemănări non-obiective cu natura, a marcat profund opera lui Schubert. Precum în muzică, Frumosul apare în natură fulgerător, pentru a dispare imediat, înainte de vreo încercare de a-l fixa. Arta nu imită natura și nici Frumosul natural particular, ci Frumosul natural în sine. Dincolo de aporia Frumosului natural, este vorba aici de aporia esteticii în întregul ei. Obiectul ei se definește ca indeterminabil, deci în chip negativ. De aceea are nevoie arta de filozofie, care o interpretează, pentru a spune ceea ce ea nu poate spune, dar ceea ce totuși poate fi spus doar de către artă prin aceea că nu o spune. Paradoxurile esteticii îi sînt impuse de obiect: „Poate că Frumosul pretinde imitația servilă a ceea ce este indefinibil în lucruri“[28]. Dacă este barbar să spui că un lucru în natură ar fi mai frumos decît altul, conceptul de Frumos în natură, ca unul definibil, implică totuși în sine, la modul teleologic, o asemenea barbarie, ceea ce nu ne împiedică să considerăm drept prototip al filistinului pe acela care este orb în fața Frumosului din natură. Motivul stă în caracterul enigmatic al limbajului ei. Această insuficiență a Frumosului natural a putut realmente juca un rol, conform doctrinei treptelor a lui Hegel, ca motivație a artei emfatice. Căci, în artă, insesizabilul este obiectivat și menit duratei: în acest sens, și nu în cel al logicii discursive, este concept. Slăbiciunea gîndirii despre Frumosul natural, ca una a subiectului, și forța ei obiectivă pretind ca acel caracter enigmatic al Frumosului natural să se reflecte în artă, definit fiind, în consecință, prin concept, și totodată prin aceea că, în sine, se refuză conceptualizării. Poemul *Wanderers Nachtlied* este incomparabil, căci aici subiectul nu vorbește – mai curînd și-ar dori, precum în orice operă autentică, să amuțească prin ea –, cît imită prin limbajul său indicibilul limbajului naturii. Nu la altceva se referă probabil norma, ce înseamnă mai mult decît simplul ei enunț, după care în poem forma și conținutul trebuie să coincidă.

---

[27] *Cf.* Hölderlin, *op. cit.*, vol. 2, p. 120.

---

[28] Paul Valéry, *Windstriche. Aufzeichnungen und Aphorismen*, trad. de B. Böschenstein ș.a., Wiesbaden 1959, p. 94. [În orig.: Paul Valéry, *Œuvres*, vol. 2, (Paris, Gallimard, La Pléiade), p. 681].

Frumosul natural este amprenta non-identicului în lucrurile aflate sub blestemul identității universale. Atîta vreme cît acesta acționează, nici un non-identic nu există în mod pozitiv. Este motivul pentru care Frumosul natural rămîne atît de risipit și incert, tot așa cum toate promisiunile pe care le emană depășesc domeniul intra-umanului. Suferința în fața Frumosului, nicăieri mai vie decît în experiența naturii, este concomitent nostalgie după ceea ce acesta promite, fără ca să se revele în ea, și durere în fața insuficienței fenomenului care îl refuză, dorind nu mai puțin să-i semene. Procesul se continuă în relația cu operele de artă. Contemplatorul semnează, involuntar și inconștient, un contract cu opera, angajîndu-se să i se supună pentru a o face să vorbească. În această făgăduită receptivitate subzistă respirația detensionată, un fel de a te lăsa în voia ta în natură. În Frumosul natural coexistă slăbiciunea făgăduinței și neputința de a nu spera în ea. Chiar dacă vorbele ricoșează în atingere cu natura și îi trădează limbajul în favoarea aceluia de care acesta se distinge la modul calitativ – nici o critică la adresa teleologiei naturii nu poate eluda faptul că, în țările Sudului, zilele senine sînt ca și cum ar fi fost făcute pentru contemplare. În amurgul lor la fel de radios și senin ca și răsăritul, ele sugerează un fel de nădejde cum că nimic nu este pierdut și că totul poate fi bine: „Moarte, șezi în culcuș, și inimi, fiți atente:/ Un om bătrîn arată către zarea subțiată/ sub marginile aurorei:/ Pentru Dumnezeu, cel nenăscut, v-o/ spun:/ lume, oricît ți-ar fi de rău,/ totul o ia de la-nceput și totul e al tău!"[29]. Imaginea Vechiului în natură devine cifru al încă Nefiindului, al posibilului: ca apariție a acestuia este deja mai mult decît Fiindul; dar numai deja un asemenea gînd este aproape sacrilegiu. Nimic nu garantează că astfel vorbește natura, căci discursul ei nu reprezintă o judecată; tot atît de puțin ca și promisiunea înșelătoare pe care nostalgia și-o reproiectează. Prin incertitudine, Frumosul natural moștenește ambiguitatea mitului, în vreme ce, în lumea fenomenală, ecoul său, consolarea, se îndepărtează de mit. Împotriva a ce susține Hegel, filozoful identității, frumusețea naturii este aproape de adevăr, dar se ascunde în clipa apropierii supreme. Arta a deprins inclusiv acest lucru de la Frumosul natural. Dar limita față de fetișismul naturii, subterfugiul panteist, totuna cu masca afirmativă a unei infinite fatalități, este trasată prin aceea că natura, oricît de delicat și efemer se manifestă în frumusețea ei, încă nici nu există. Rușinea pe care o resimți în fața Frumosului natural vine din faptul că violezi încă Nefiindul, invadîndu-l în Fiind. Demnitatea naturii este cea a unui încă Nefiind, ce refuză prin expresia sa umanizarea intențională. Respectiva demnitate s-a transmis caracterului ermetic al artei, refuzului ei, preconizat de Hölderlin, de a se lăsa utilizată, fie și prin sublimata introducere a unui sens uman. Căci comunicarea este finalmente adaptarea spiritului la util, adaptarea prin care acesta se inserează printre mărfuri, iar ceea ce se cheamă astăzi sens participă la această monstruozitate. Structura continuă, coerentă, sprijinită în ea însăși a operelor de artă este copie a tăcerii, din care doar natura vorbește. Față de principiul dominant, ca și față de haosul difuz, frumusețea naturii este un Altul; cu el ar putea semăna conciliatul.

---

[29] Rudolf Borchardt, *op. cit.*, p. 104 („Tagelied").

Hegel ajunge la Frumosul artistic pornind de la Frumosul natural, pe care inițial îl concede: „Ca idee, obiectivă în chip sensibil, viața în natură este frumoasă, întrucît adevărul, ideea, este aici în cea mai apropiată formă naturală a ei ca viață nemijlocit dată în forma unei realități individuale, adecvate"[30]. Această frază, care înfățișează Frumosul natural din capul locului mai sărac decît este, fixează o paradigmă a rigorii estetice, rezultată din identificarea realului cu raționalul, în speță din definirea naturii ca definire a Ideii în alteritatea ei. Aceasta este atribuită din oficiu Frumosului natural. Frumusețea naturii decurge din teodiceea hegeliană a realului: deoarece Ideea n-ar putea fi altfel decît așa cum se realizează, apariția ei primară sau „cea mai apropiată formă naturală a ei“ este „adecvată“, așadar frumoasă. În manieră dialectică, această afirmație este imediat limitată; cu vădită trimitere polemică spre Schelling, raționamentul nu continuă asupra naturii ca spirit, căci natura trebuie să fie spirit în alteritatea sa, și nu nemijlocit reductibilă la acesta. Este evident aici progresul conștiinței critice. Mișcarea hegeliană a conceptului caută adevărul inexprimabil în chip nemijlocit în denominarea particularului, a limitatului: a morții și a falsului. Aceasta face ca Frumosul natural, abia apărut, să și dispară: „Din cauza acestui caracter nemijlocit numai sensibil, Frumosul viu al naturii nu este nici Frumos pentru sine însuși, nici nu e produs din el însuși ca frumos și pentru a fi fenomen frumos. Frumusețea naturii este frumoasă numai pentru Altul, adică pentru noi, pentru conștiința care prinde frumusețea“[31]. Astfel, esența Frumosului natural va fi fost ratată, și o dată cu ea anamneza tocmai a ceea ce nu este doar pentru-Altul. Această critică a Frumosului natural este conformă unui *topos* al esteticii lui Hegel în ansamblul ei, orientării ei obiectiviste împotriva contingenței sensibilității subiective. Tocmai Frumosul, care se prezintă ca independent de subiect, precum ceva absolut nefabricat, cade sub bănuiala slăbiciunii subiective; Hegel îl compară nemijlocit cu indeterminarea Frumosului natural. Ceea ce lipsește în general esteticii hegeliene este organul pentru o elocvență nesemnificantă; același lucru lipsește și teoriei sale asupra limbajului[32]. La modul imanent, i se poate obiecta lui Hegel că definiția pe care o dă naturii, definiție a spiritului în alteritatea sa, nu doar le opune, ci le și asociază, fără însă să interogheze mai departe, nici în *Estetica* sa, și nici în *Filozofia naturii*, momentul unificator. Idealismul obiectiv hegelian devine în estetică partizanat grosier și aproape ireflexiv în favoarea spiritului subiectiv. Adevărat este faptul că Frumosul natural, promițînd în chip fulgurant o realitate supremă, nu poate rămîne în sine, ci este salvat abia prin intermediul conștiinței care i se opune. Obiecția pertinentă a lui Hegel la adresa Frumosului natural corespunde pe deplin criticii sale la adresa formalismului estetic și, o dată cu el, a hedonismului ludic al secolului al XVIII-lea, cel ce respingea spiritul burghez emancipat. „Ca formă abstractă, forma Frumosului în natură este, pe de o parte, formă determinată și astfel mărginită, pe de altă parte ea conține o unitate și o raportare abstractă la sine... Felul acesta al formei este ceea ce numim regularitate, simetrie, apoi legitatea și în sfîrșit, armonia“[33]. Hegel vorbește cu simpatie despre progresul disonanței, dar rămîne surd la faptul că ea este bine ancorată în Frumosul natural. Prin această proiecție, teoria estetică în apogeul ei hegelian ajunge să anticipeze arta; după el, abia în ipostaza ei de înțelepciune neutralizată va rămîne în urma acesteia. Raporturile pur formale, „matematice“, care inițial ar fi fost destinate să fundamenteze Frumosul natural, sînt opuse spiritului viu; ele sînt discreditate prin verdictul de a fi subalterne și prozaice; frumusețea regularității este una adecvată „intelectului abstract“[34]. Disprețul pentru estetica raționalistă tulbură însă viziunea lui Hegel asupra a ceea ce, în natură, scapă rețelei ei conceptuale. Literalmente, conceptul de subordonat apare în tranziția de la Frumosul natural la Frumosul artistic: „Această lipsă esențială [a Frumosului natural] ne duce însă la necesitatea idealului, care nu este de găsit în natură și în comparație cu care frumusețea naturii apare ca una ce e subordonată“[35]. Dar Frumosul natural este subordonat în aceia care îl slăvesc, nu în sine. Chiar dacă determinarea artei tinde a o depăși pe cea a naturii, prototipul ei se găsește în expresia acesteia din urmă și nu în spiritul pe care oamenii i-l conferă. Conceptul idealului, concept reflexiv, după care ar urma să se orienteze arta, „purificată“, îi este exterior. Orgoliul idealist împotriva a ceea ce în natură nu este spirit se răzbună asupra a ceea ce în artă este mai mult decît spiritul ei subiectiv. Idealul atemporal devine ghips; soarta dramaturgiei lui Hebbel, ale cărei poziții n-au fost prea departe de cele ale lui Hegel, o atestă poate la modul cel mai evident în istoria literaturii germane. Hegel deduce arta într-o manieră destul de rațională, dar făcînd în mod ciudat abstracție de reala ei geneză istorică, din insuficiența naturii: „Necesitatea Frumosului artistic derivă din lipsurile realității nemijlocite, iar sarcina lui trebuie stabilită în sensul că Frumosul artistic are chemarea să înfățișeze fenomenul vieții și îndeosebi pe acela al celei spirituale, în libertatea lui și în mod exterior, și să facă din exterior un ce adecvat conceptului acestuia. Numai atunci a fost scos adevărul din mediul său temporal, din dispersiunea sa în noianul finităților exterioare, conferindu-i-se în același timp o apariție exterioară, din care nu mai străvede sărăcia naturii și a prozei, ci o existență demnă de adevăr"[36]. Se demască în acest pasaj fibra însăși a filozofiei hegeliene: Frumosul natural nu se legitimează decît prin declinul său, doar prin aceea că insuficiența sa se instalează ca rațiune de a fi a Frumosului artistic. Totodată, prin „vocația" sa, el este subsumat unui scop, cel al transfigurării afirmative, docil față de toposul burghez ce datează cel puțin de la d'Alembert și Saint-Simon. Dar ceea ce Hegel consideră a fi insuficiență a Frumosului natural, ceea ce se sustrage oricărui concept precis, constituie însăși substanța Frumosului. În schimb, în trecerea lui Hegel de la natură la artă, mult invocata multiplicitate a sensului lui *„Aufheben"** nu este de găsit. Frumosul natural se stinge fără a mai putea fi recunoscut în Frumosul artistic. Pentru că nu este totalmente strunit și determinat de spirit, Hegel îl consideră drept preestetic. Dar spiritul suveran este instrument și nu conținut al artei. Hegel califică Frumosul natural ca fiind prozaic. Formula ce desemnează asimetricul, pe care Hegel îl scapă din vedere la Frumosul natural, este în același timp oarbă vizavi de desfășurările artei recente, care și ea ar putea fi considerată din punctul de vedere al pătrunderii prozaicului în legea formală. Proză este reflexul, pe care nimic nu-l poate înlătura, al desacralizării lumii

---

[30] Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *Werke. Vollständige Ausgabe durch einen Verein von Freunden des Verewigten*, vol. 10: *Vorlesungen über die Ästhetik*, ed. H. G. Hotho, ediția a 2-a, Berlin 1842/1843, 1. Teil, p. 157; (ed. românească: *Prelegeri de estetică*, traducere de D.D. Roșca, vol. I, București 1966, p. 130).

---

[31] *Op. cit.*

[32] *Cf.* Theodor W. Adorno, *Drei Studien zu Hegel. Aspekte, Erfahrungsgehalt, Skoteinos oder Wie zu lesen sei*, ediția a 3-a, Frankfurt a. M. 1969, p. 119 și pp. 123 și urm.

---

[33] Hegel, *op. cit.*, *1. Teil*, p. 170; (ed. rom.: pp. 140 și urm.).
[34] *Op. cit.*
[35] *Op. cit.*, *1. Teil*, p. 180; (ed. rom.: p. 149).

---

[36] *Op. cit.*, *1. Teil*, p. 192; (ed. rom.: p. 159).

* revocare, suspendare, desființare etc.; ridicare, ca înglobare într-o entitate superioară, fără a dispărea însă. [nota trad.].

în artă, şi nu doar adaptarea ei la utilitatea meschină. Simplul recul speriat în faţa prozei te lasă pradă stilizării arbitrar decretate. Tendinţele acestei evoluţii n-au fost completamente previzibile în vremea lui Hegel; ele nu coincid cîtuşi de puţin cu realismul, ci privesc procedurile autonome, eliberate de referinţa la obiectivitate şi la locuri comune. În raport cu această evoluţie, estetica lui Hegel a rămas reacţionară în sens clasicist. La Kant, concepţia clasicistă a Frumosului era compatibilă cu cea a Frumosului natural; poate din teamă faţă de o dialectică ce nu-şi suspendă mişcarea nici în faţa ideii de Frumos, Hegel sacrifică Frumosul natural pe altarul spiritului subiectiv, dar pe acesta din urmă îl subordonează clasicismului, cu care este incompatibil şi faţă de care este exterior. Critica lui Hegel la adresa formalismului kantian ar fi trebuit să evidenţieze concretul non-formal. Hegel nu s-a decis s-o facă; poate de aceea confundă momentele materiale ale artei cu conţinutul ei obiectiv. Respingînd caracterul fugitiv al Frumosului natural, ca şi tot ce nu este conceptual, el rămîne limitat la indiferenţa faţă de motivul central al artei, acela de a-şi căuta adevărul în fugitiv şi în efemer. Filozofia lui Hegel eşuează în faţa Frumosului: deoarece pune pe acelaşi plan, prin substanţa mijlocirilor lor, raţiunea şi realul, el ipostaziază încărcarea cu subiectivitate a tot ce fiinţează ca Absolut, în timp ce non-identitatea nu contează pentru dînsul decît ca înlănţuire a subiectivităţii, în loc să definească experienţa acestui non-identic ca *telos* al subiectului estetic, care să-i determine aceluia emanciparea. Estetica dialectică în progres devine în mod necesar critică inclusiv în raport cu cea hegeliană.

Trecerea de la Frumosul natural la Frumosul artistic este dialectică pentru că este legată de dominaţie. Frumosul artistic constituie ceea ce, în mod obiectiv, este dominat în imagine şi care, în virtutea obiectivităţii sale, transcende dominaţia. Operele artistice îi scapă transformînd atitudinea estetică, ce-şi însuşeşte Frumosul natural, în travaliu productiv, al cărei model îl constituie travaliul material. Dar, în calitate de limbaj uman, care ordonează şi conciliază, artei i-ar fi pe plac să se apropie de ceea ce în limbajul naturii se refuză oamenilor. Operele de artă au în comun cu filozofia idealistă doar faptul că împing concilierea spre identitatea cu subiectul; în acest sens, modelul respectivei filozofii este în realitate arta, cum susține și Schelling, și nu invers. Ele au extins pînă la extrem sfera dominației umane, dar nu la modul literal, ci prin stabilirea unei sfere pentru-Sine, care, tocmai prin imanența ei impusă, se distinge de dominația reală și o neagă astfel în heteronomia ei. Numai prin această polarizare, și nu prin pseudomorfoza artei în natură, ajung ele să se mijlocească reciproc. Cu cît operele de artă se abțin mai mult de la a fi naturale și de la copierea naturii, cu atît cele mai reușite dintre ele ajung asemănătoare naturii. Obiectivitatea estetică, răsfrîngere a Fiindului-în-Sine al naturii, impune direct momentul teleologic și subiectiv al unității; numai pe această cale operele încep să semene cu natura. Orice asemănare particulară este, din contra, accidentală, de cele mai mai multe ori străină artei și reificantă. Sentimentul necesității unei opere de artă nu este decît un alt mod de a exprima o asemenea obiectivitate. Cum o demonstrează Benjamin, istoria spiritului, așa cum se practică ea, abuzează de acest concept. Există tendința de a sesiza și justifica fenomene – cel mai adesea istorice – cu care nu se poate stabili nici un fel de relație, declarîndu-le necesare, așa cum se întîmplă cînd lauzi o muzică plicticoasă pentru că, de vreme ce precede marea muzică, ar fi fost necesară. Dovada acestei necesități nu poate fi nicicînd produsă: nici în opera de artă particulară, nici în relația istorică dintre opere și stiluri nu există o legitate transparentă de tipul celei din științele naturii – și nu alta este situația în psihologie. Nu *more scientifico* trebuie vorbit despre necesitatea în artă, ci doar despre cum o operă poate avea efect prin forța închiderii ei, prin evidența propriului Fiind-așa-și-nu-altfel, ca și cum acesta ar trebui să se afle aici pur și simplu, fără a putea face abstracție de dînsul. În-Sinele la care operele aspiră nu este imitație a unui real, ci anticipare a unui în-Sine care încă nici nu este, a unui necunoscut determinabil prin intermediul subiectului. Ele spun că ceva există în sine, dar nu fac nici o predicție asupra lui. În realitate, în contradicție cu ceea ce a vrut conștiința reificată, arta nu s-a înstrăinat de natură prin spiritualizarea care a afectat-o în ultimii două sute de ani și datorită căreia a devenit autonomă, ci s-a apropiat, în structura sa, de Frumosul natural. O teorie a artei care va identifica simplist tendința de subiectivizare a artei cu dezvoltarea științei în concordanță cu rațiunea subiectivă, ratează în folosul plauzibilităţii conţinutul dinamicii artistice. Arta îşi propune cu mijloace umane să facă non-umanul să vorbească. Expresia pură a operelor de artă eliberează de interferenţe obiectuale inclusiv aşa-zisul material natural, converge cu natura, aşa cum în creaţiile cele mai autentice ale lui Anton Webern sunetul pur, la care ele se reduc datorită sensibilităţii subiective, se transformă în sunet natural – al unei naturi grăitoare, desigur, adică în limbajul ei, şi nu în copia unui fragment din această natură. Elaborarea subiectivă a artei ca limbaj neconceptual este în stadiul raţionalităţii unica figura în care se reflectă ceva asemănător cu limbajul creaţiei, cu tot cu paradoxul inaccesibilităţii prototipului reflectat. Arta încearcă să imite o expresie ce nu conţine intenţie umană. Aceasta este doar vehiculul ei. Cu cît o operă se apropie de perfecţiune, cu atît intenţiile se desprind de dînsa. Natura mijlocită, conţinut al adevărului în artă, constituie nemijlocit contrariul ei. Dacă limbajul naturii este mut, arta îşi propune a determina respectiva tăcere să vorbească, fiind expusă eşecului din cauza contradicţiei de neînlăturat dintre această idee, ce impune un efort disperat, şi aceea, la care se aplică respectivul efort, al unui non-intenţional pur şi simplu.

Frumuseţea naturii constă în aceea că ea pare să spună mai mult decît este. A smulge acest plus contingenţei sale, a pune stăpînire pe aparenţa ei, a o determina pe aceasta ca aparenţă, a o şi nega ca ireală constituie ideea artei. Acest plus fabricat de oameni nu garantează în sine conţinutul metafizic al artei. Acesta ar putea fi derizoriu şi totuşi operele de artă ar putea să-l facă să apară. Operele de artă devin în procesul de producere a plusului; ele îşi produc propria transcendenţă, fără a fi însă arena ei de desfăşurare, fiind astfel o dată mai mult despărţite de transcendenţă. Locul ei în operele de artă este coerenţa momentelor acestora. Insistînd asupra ei şi adaptîndu-i-se, ele depăşesc fenomenul ce sînt, dar această depăşire poate fi ireală. În procesul respectivei depăşiri, nu în primul rînd, şi dealtfel, desigur, niciodată datorită semnificaţiilor, operele de artă ţin de domeniul spiritului. Transcendenţa lor este elocvenţa sau scrierea lor, dar o scriere fără semnificaţie sau, mai exact, cu o semnificaţie castrată sau ocultată. Mijlocită în chip subiectiv, ea se manifestă obiectiv, dar cu atît mai mult în manieră discontinuă. Arta coboară sub nivelul conceptului ei, iar acolo unde nu atinge transcendența își pierde caracterul artistic. Ea o trădează totuși cînd o caută în efectul produs. Acest fapt implică un criteriu esențial al artei noi. Operele muzicale sînt ratate atunci cînd constau într-un fundal de zgomote sau un material abia prelucrat, ca și tablourile unde rasterul geometric la care sînt reduse rămîne în reducția lui ceea ce este; de aici și relevanța deviațiilor pornind de la forme matematice în operele care le utilizează. Fiorul avut în vedere își pierde sensul, nu se mai produce. Unul din paradoxurile operelor de artă este acela că ele instituie ceea ce n-au voie să instituie. Este și reperul care le măsoară substanțialitatea.

În descrierea plusului mai sus amintit, definiția psihologică a formei, conform căreia un întreg ar fi mai mult decît părțile sale, nu este suficientă. Căci plusul nu este pur și simplu coerența lor, ci un Altul, mijlocit și totuși distinct de ea. Momentele artistice sugerează în coerența lor tocmai ce acesteia îi scapă. Aici intervine totuși o antinomie istorico-filozofică. În legătură cu tema aurei, concept care, prin închiderea sa, se apropie de cel al apariției, Benjamin a atras atenția că evoluția inaugurată de Baudelaire o tabuizează ca „atmosferă"[37]; deja la Baudelaire, transcendența apariției estetice este concomitent realizată și negată. Din această perspectivă, dezestetizarea artei se definește nu doar ca treaptă a lichidării ei, ci și ca o tendință a evoluției sale. Cu toate acestea, rebeliunea, între timp socializată, împotriva aurei și atmosferei n-a făcut să dispară scrîșnetul prin care plusul fenomenului se manifestă împotriva acestuia. Este suficient să compari poeme bune de Brecht, ce sună precum procese verbale, cu versuri proaste ale unor autori la care rebeliunea împotriva poetizării regresează la stadiul preestetic. Ceea ce în poezia desacralizată a lui Brecht diferă fundamental de expresia simplistă constituie calitatea sa eminentă. Erich Kahler a fost primul care a observat-o; poemul despre cei doi cocori reprezintă mărturia cea mai convingătoare în acest sens[38]. Transcendența estetică și desacralizarea ajung la unison în amuțire: în opera lui Beckett. Faptul că limbajul îndepărtat de orice sens nu este unul care enunță îi întemeiază afinitatea pentru amuțire. Poate că orice expresie înrudită îndeaproape cu transcendentul este foarte aproape de amuțire, tot așa cum în marea muzică modernă nimic nu este atît de expresiv precum ceea ce se estompează, ca sunetul ce se desprinde de structura compactă, și în care arta, în virtutea propriei dinamici, ajunge să coincidă cu momentul ei natural.

---

[37] *Cf.* Walter Benjamin, *Schriften, ed. cit.*, vol. 1, pp. 459 și urm.

[38] *Cf.* Bertolt Brecht, *Gedichte II*, Frankfurt a. M. 1960, p. 210 („Die Liebenden").

Dar momentul expresiv în operele de artă nu este totuna cu reducerea lor la material ca element nemijlocit, ci, din contra, este unul peste măsură de mijlocit. Operele de artă devin fenomene în cel mai pregnant sens al termenului, cu alte cuvinte apariții ale unui Altul, acolo unde accentul se pune pe caracterul ireal al realității lor. Caracterul de act ce le este imanent le conferă ceva momentan, neașteptat, chiar dacă în materialele lor ele sînt elaborate ca un lucru durabil. Sentimentul de a fi luat prin surprindere, pe care îl încerci în fața oricărei opere importante, o atestă. De aici își trag toate operele de artă asemănarea, comparabilă cu cea a Frumosului natural, cu muzica, al cărei nume evocă amintirea muzelor. În fața contemplării răbdătoare, operele de artă se pun în mișcare. În această măsură, ele sînt realmente copii ale fiorului de groază al lumii primitive în epoca reificării; caracterul său cumplit se resuscită în fața obiectelor reificate. Cu cît este mai profundă χωρισμος dintre obiectele particulare conturate și separate unele de altele și respectiv esența ofilită, cu atît mai vidă este privirea operelor de artă, singura anamneză a ceea ce și-ar avea locul dincolo de χωρισμος. Pentru că fiorul groazei a trecut și totuși supraviețuiește, el ajunge să fie obiectivat de copiile sale, operele de artă. Căci, chiar dacă oamenii, în neputința lor în fața naturii, s-au temut cîndva de acest fior de groază considerîndu-l ca real, frica lor nu este nici mai mică și nici mai puțin fondată în fața dispariției sale. Întregul progres al rațiunii a fost însoțit de teama de a vedea dispărînd ceea ce l-a pus în mișcare și care riscă a fi înghițit de aceasta, altfel spus adevărul. Proiectată asupra ei înseși, ea se îndepărtează de această realitate obiectivă lipsită de iluzii, pe care ar dori s-o atingă; finalul este că ea se dotează, constrînsă de propriu-i adevăr, cu imboldul de a conserva ceea ce este condamnat în numele adevărului. Această Mnemosyne este arta. Momentul apariţiei în opere constă însă în unitatea paradoxală sau echilibrul dintre ceea ce dispare şi ceea ce rămîne. Operele de artă sînt în acelaşi timp ceva static şi ceva dinamic; speciile subculturale, precum tablourile vivante în scenele de circ sau revistă, şi deja chiar jocurile mecanice de apă din secolul al XVII-lea sînt dovezi a ceea ce operele de artă autentice ascund în ele ca pe un *a priori* secret. Ele rămîn nu mai puţin raţionale, deoarece ele ar dori să facă oamenilor comensurabilă amintirea fiorului de groază incomensurabil din magica lume primitivă. Formula lui Hegel, după care arta este tentativa de a elimina alienarea[39], exprimă această idee. În artefact, fiorul de groază se eliberează de iluzia mitică a Fiindului-în-Sine, fără însă să fie totuşi adus la nivelul spiritului subiectiv. Autonomizarea operelor de artă, obiectivarea lor de către oameni, le prezintă acestora fiorul groazei ca pe un lucru neatenuat şi unul care nu a fost niciodată. Într-o asemenea obiectivare, actul alienării, propriu tuturor operelor de artă, este corectiv. Operele de artă sînt epifanii neutralizate şi, astfel, calitativ modificate. De vreme ce s-a spus că, din cînd în cînd, cel puţin în timpurile foarte vechi, zeităţile antice ar fi apărut fugitiv la locurile lor de cult, respectiva apariţie s-a transformat, cu preţul carnaţiei ei vivante, în lege a permanenţei operelor de artă. Cu opera de artă ca apariţie seamănă mai bine decît orice altceva apariţia celestă. Asemănarea este remarcabilă în modul în care aceea se ridică deasupra oamenilor, desprinsă de intenţia ei şi de lumea obiectelor. Operele de artă din care apariţia a fost extirpată nu sînt decît învelişuri goale de conţinut, mai degradate decît simpla existenţă, pentru că ele nu servesc la nimic. Operele de artă amintesc mai mult decît oriunde de *mana* în antiteza sa extremă, în construcţia subiectiv instaurată a fatalităţii. Momentul ce constituie operele de artă se cristalizează cel puţin în cele tradiţionale, unde ele au devenit totalitate pornind de la momentele lor particulare. Momentul fertil al obiectivării lor este cel care le concentrează ca apariție, ce nu se datorează doar caracterelor expresive răspîndite în spațiul operelor de artă. Ele depășesc lumea obiectelor prin propria lor obiectualitate, prin obiectivarea lor artificială. Ele încep să vorbească datorită contactului dintre obiect și apariție. Ele sînt obiecte care prin natura lor sînt destinate apariției. Procesul lor imanent se exteriorizează ca propria lor lucrare și nu drept ceea ce au lucrat în ele oamenii, și nu doar pentru oameni.

---

[39] *Cf.* Hegel, *op. cit.*, *1. Teil*, p. 41: „Omul face acest lucru [transformînd lucrurile exterioare, pe care pune pecetea interiorului său] pentru a înlătura, ca subiect liber, şi înfăţişarea stranie şi aspră a lumii exterioare, şi pentru a nu gusta în figura lucrurilor decît o realitate exterioară care este a lui proprie“ (ed. rom.: p. 37).

Pentru operele de artă prototipul îl reprezintă fenomenul focului de artificii, care, din cauza efemerității sale și a statutului său de divertisment gratuit, a fost considerat nedemn de atenția teoriei; doar Valéry și-a condus reflecțiile pînă în apropierea sa. Focul de artificii este apariție κατ’εξοην: apariție cu înfățișare empirică, eliberată de ponderea realității empirice ca durată, semn ceresc și totodată produs uman, *Menetekel*, scriitură fulgurantă și fugitivă cu semnificație indescifrabilă. Disocierea sferei estetice în gratuitatea totală a unui efemer absolut nu-i poate servi ca definiție formală. Nu prin perfecțiune superioară se deosebesc operele de artă de Fiindul imperfect, ci, la fel cu focurile de artificii, prin aceea că se actualizează printr-o apariție expresivă strălucitoare. Ele nu sînt doar alteritatea empiriei; totul în ele devine un Altul. Mai cu seamă conștiința preartistică este atentă la acest aspect al operelor de artă. Ea cedează atracției prin care arta seduce din capul locului, mijlocind între aceasta și empirie. În ciuda faptului că stratul pre-artistic este pervertit prin exploatarea sa pînă cînd operele de artă îl elimină, el supraviețuiește în ele în chip sublimat. Ele posedă mai puțină idealitate și promit mai curînd, în virtutea spiritualizării lor, blocajul sau eșecul sensibilității. Această calitate este perceptibilă în fenomenele de care experiența lor estetică s-a emancipat, în relicvele unei arte oarecum îndepărtate de arta admisă ca atare, pe drept și pe nedrept considerată inferioară, precum circul, către care, în Franța, s-au îndreptat pictorii cubiști și teoreticienii lor, iar în Germania Wedekind. După expresia lui Wedekind, arta corporală nu numai că a rămas în urma celei spiritualizate, căreia nici nu i-a fost vreodată complementară: i-a fost însă model prin neintenționalitatea ei. Orice operă de artă evocă prin simpla ei existență, ca înstrăinată de ceea ce este alienat, circul, dar este pierdută deîndată ce îl imită. Arta devine tablou nu în chip nemijlocit, prin *apparition*, ci prin tendinţa contrară acesteia. Stratul preartistic al artei este totodată *memento* al trăsăturii ei anticulturale, al neîncrederii ei faţă de antiteza sa la lumea empirică, ce nu o afectează deloc pe aceasta din urmă. Operele de artă importante tind, cu toate acestea, să-şi anexeze acel strat anti-artistic. Acolo unde acesta, suspectat de infantilism, lipseşte, unde spiritul interpretului de muzică de cameră a eliminat ultima trăsătură de arcuş a violonistului ambulant, iar drama deziluzionată, cea din urmă fărîmă de magie a culiselor, arta a capitulat. Chiar şi în cazul lui *Fin de partie* a lui Beckett, ridicarea cortinei este plină de promisiuni; piesele de teatru şi aranjamentele regizorale ce renunţă la acest moment îşi ratează scopul printr-un truc ieftin. Clipa în care cortina se ridică este totuna cu aşteptarea apariţiei. Dacă piesele lui Beckett, cenuşii ca după amurgul soarelui şi al lumii, vor să exorcizeze policromia circului, ele îi rămîn totuşi credincioase prin faptul că se lasă jucate pe scenă, şi se ştie de altfel în ce măsură antieroii lor au fost inspiraţi de clovni şi de filmele burleşti. În ciuda austerităţii, ele nu renunţă nici la costume şi nici la culise: servitorul Clov, care vrea în zadar să scape, poartă costumul comic şi învechit al turistului englez, iar colina de nisip din *Happy Days* se aseamănă cu cele din Vestul american; rămîne în discuţie chestiunea generală, dacă nu cumva operele picturale cele mai abstracte nu duc cu ele mai departe, prin materialul lor şi organizarea vizuală a acestuia, vestigii ale realităţii obiective pe care au scos-o din circulaţie. Chiar şi opere de artă ce-şi interzic riguros solemnitatea şi consolarea nu înlătură poleiala, ci o cultivă cu cît sînt mai reuşite. Ea s-a transmis astăzi chiar şi operelor disperării. Lipsa lor de finalitate se potriveşte peste epoci cu vagantul inutil, ce nu apucă vreodată nici să posede ceva definitiv şi nici să se instaleze în civilizaţia sedentară. Printre dificultăţile actuale ale artei, nu cea mai lipsită de importanţă constă în faptul că aceasta, ruşinîndu-se de condiţia ei de *apparition*, nu se poate debarasa de ea; devenită transparentă pentru sine însăşi pînă la aparenţa constitutivă ce-i pare falsă în transparenţa sa, ea îşi subminează propria posibilitate, nemaifiind substanţială, pentru a rămîne în termeni hegelieni. O glumă soldăţească stupidă din epoca wilhelmină istoriseşte despre o ordonanță trimisă într-o duminică de ofițerul ei la Grădina Zoologică. Omul se întoarce emoționat și spune: Domnule locotenent, asemenea lighioane nu există. Experiența estetică are nevoie de o asemenea reacție, cu atît mai mult cu cît aceasta este străină conceptului de artă. O dată cu juvenila θαυμαζειν sînt eliminate înseși operele de artă; o suscită *Angelus Novus* al lui Klee, ca și formele animalier-umane din mitologia indiană. În fiecare operă de artă autentică apare ceva ce nu există. Ele nu-l inventează din elemente eterogene ale Fiindului. Îl elaborează plecînd de la asemenea constelații, devenite coduri, fără însă să înfățișeze direct privirii realitatea codată, ca și fantasmele, ca pe un Fiind nemijlocit. Ceea ce codează operele de artă, ca o latură a condiției lor de *apparition*, se deosebește de Frumosul natural prin aceea că, deși refuză de asemenea univocitatea judecății, totuși ele cîștigă, în propria structură, în maniera în care tind spre inaccesibil, determinarea cea mai solidă. Ele încep să semene astfel cu sintezele gîndirii semnificative, inamicul lor ireductibil.

În ascensiunea unui Ne-Fiind ca și cum ar fi își are punctul de pornire chestiunea adevărului în artă. Doar în virtutea formei ea promite ceea ce nu este și emite la modul obiectiv, deși fragmentat, pretenția că, deoarece apare, trebuie să fie și posibilă. Nostalgia de nepotolit în fața Frumosului, pe care Platon a exprimat-o cu prospețimea spusei dintîi, este nostalgia după împlinirea lucrului promis. Verdictul asupra filozofiei idealiste a artei condamnă faptul că aceasta nu este capabilă să integreze formula lui *promesse du bonheur*. În măsura în care fixează din punct de vedere teoretic opera de artă în ceea ce ea simbolizează, ea atentează la însuși spiritul ei. Ceea ce acest spirit promite, și nu satisfacția contemplatorului, este locul momentului sensibil în artă. – Romantismul a vrut să identifice ceea ce se ivește în *apparition* cu caracterul artistic pur și simplu. El a sesizat astfel ceva esențial, doar că l-a redus la particular, la elogiul unui comportament artistic specific, pretins infinit în sine, imaginîndu-și că prin reflecție și prin tematică va intra în posesia a ceea ce este eterul său, irezistibil pentru că nu se poate defini nici ca Fiind și nici ca noțiune generală. Acest eter este legat de particularizare, reprezintă non-subsumabilul ce desfide principiul dominant al realității, cel al schimbului. Ceea ce apare nu este șanjabil, deoarece nu rămîne nici element inert, ce se lasă schimbat cu altele, şi nici o generalitate vidă, care, în calitate de unitate distinctivă, ar nivela specificitatea pe care o conţine. Dacă totul în realitate a devenit fungibil, arta prezintă lui Totul-pentru-Altul imaginile a ceea ce ar fi pentru-Sine, emancipat de schemele unei identificări impuse. Doar că arta se transformă în ideologie în clipa în care, în chip de *imago* a non-şanjabilului, sugerează că nu totul pe lume este şanjabil. De dragul non-şanjabilului, arta este obligată, prin forma sa, să îndrume şanjabilul către conştiinţa critică de sine. *Telos*-ul operelor de artă rezidă într-un limbaj al cărui spectru ignoră termenii ce nu sînt captivaţi de o universalitate prestabilită. Într-un important roman de suspensie al lui Leo Perutz este vorba despre culoarea roşu trompetistic[40]; anumite genuri sub-artistice, precum *science-fiction,* depind în chiar materia lor de asemenea efecte, de unde şi precaritatea lor. Chiar dacă în operele de artă apare subit Nefiindul, ele nu-l sesizează în corporalitatea sa prin gestul vreunei baghete magice. Nefiindul le este mijlocit prin fragmente ale Fiindului, pe care ele le adună în *apparition*. Arta nu are a decide prin existenţa sa dacă acest Nefiind, ce totuşi apare, există sau se cantonează în aparenţă. Operele de artă îşi datorează autoritatea faptului că ele obligă la reflecţie, de unde, figuri ale Fiindului şi incapabile a conferi existenţă Nefiindului, pot deveni imagini bulversante ale acestuia, dacă Nefiindul n-ar avea totuşi o existenţă în sine. Tocmai ontologia platoniciană, ce se acordă mai bine cu pozitivismul decît dialectica, a fost aceea care a reacţionat negativ vizavi de caracterul de aparenţă al artei, ca şi cum promisiunea sugerată de artă ar pune sub semnul îndoielii omniprezenţa pozitivă a Fiindului şi a Ideii de care Platon spera să se asigure în concept. Dacă ideile sale ar coincide cu Fiindul-în-Sine, arta ar fi inutilă; ontologii antici n-aveau încredere în ea şi doreau s-o controleze la modul pragmatic, deoarece în forul lor interior ştiau bine că nu conceptul universal ipostaziat este ceea ce promite Frumosul. Critica lui Platon nu este însă pertinentă, pentru că arta neagă tocmai realitatea literală a conţinuturilor sale materiale, acea realitate pe care el i-o reproşează ca minciună. Transpunerea conceptului în orizontul ideii se asociază cu orbirea filistină față de momentul central al artei, care este forma. Cu toate acestea, arta nu poate fi curățata de pata minciunii; nimic nu garantează că își va ține vreodată promisiunea-i obiectivă. Tocmai de aceea, orice teorie a artei trebuie să fie în același timp și o critică a artei. Chiar și în arta cea mai radicală își află adăpost atîta minciună pe cît, din posibilul pe care îl produce ca aparență, nu ajunge, pe această cale, să-l realizeze. Operele de artă anticipează un praxis care n-a început încă și despre care nimeni nu poate spune dacă își va onora așteptările.

---

[40] Vezi Leo Perutz, *Der Meister des jüngsten Tages. Roman,* München 1924, p. 199.

În calitate de *apparition* și nu de copie, operele de artă sînt imagini. Dacă, prin desacralizarea lumii, conștiința s-a eliberat de vechiul fior al groazei, acesta se reproduce în permanență în antagonismul istoric dintre subiect și obiect. El a devenit pentru experiență incomensurabil, la fel de străin și angoasant precum, pe vremuri, doar *mana* fusese. Faptul afectează caracterul imaginar al operelor. El certifică tot atîta alienare pe cît încearcă să facă accesibile experienței alienatul și reificatul. Operelor de artă le revine misiunea de a percepe generalul din particular, acela care impune coerența Fiindului și este mascat de către acesta, și nu de a camufla, prin particularizare, universalitatea dominantă a lumii administrate. Totalitatea este succesoarea grotescă a *manei*. Imaginarul operelor de artă s-a transmis totalității, ce apare mai fidel la nivelul particularului decît în sintezele particularităților. Prin referința sa la ceea ce nu este direct accesibil conceptualizării discursive, fiind totuși obiectiv, în organizarea realității, arta rămîne, în epoca rațiunii, pe care o provoacă, credincioasă Luminilor. Ceea ce apare în ea încetează să fie ideal și armonie; resursele ei izbăvitoare își mai găsesc locul doar în contradictoriu și în disonant. Luminile au fost mereu și conștiință a dispariției a ceea ce ele și-au dorit să-și însușească înafara oricărui mister; penetrînd spaima ce dispare, ele constituie nu doar critica acesteia, ci și prezervarea ei în măsura a ceea ce provoacă spaima în realitatea însăși. Operele de artă își asumă acest paradox. Dacă este adevărat că raționalitatea subiectivă scop-mijloc, ca una particulară, și în nucleul ei irațională, are nevoie de enclave iraționale inferioare, ajustînd și arta ca atare, aceasta din urmă reprezintă totuși adevărul despre societate în proporția în care, în producțiile ei autentice, iraționalitatea structurii raționale a lumii iese la suprafață. Denunțul și anticipația coexistă în ea în mod sincopat. Dacă *apparition* este sursă de lumină, ceea ce ne emoționează, imaginea, constituie tentativa paradoxală de a capta acest efemer. Prin operele de artă transcende momentanul; obiectivarea transformă opera de artă într-un instantaneu. Merită să medităm la expresia lui Benjamin cu privire la dialectica în suspensie, formulată în contextul concepției sale despre imaginea dialectică. Dacă operele de artă sînt, ca imagini, durată a efemerului, ele se concentrează în apariție precum ceva momentan. A face experiența artei înseamnă a-i sesiza concomitent procesul imanent și fixarea în momentan; poate că de aici se nutrește și conceptul central al esteticii lui Lessing, cel al momentului fecund.

Operele de artă nu se limitează la a produce imagini durabile. Ele devin opere de artă inclusiv prin destrucția propriei *imagerie*; de aceea faptul seamănă aproape cu o explozie. Cînd, în *Frühlings Erwachen* al lui Wedekind, Moritz Stiefel se sinucide cu un pistol cu apă, se revelă, în clipa în care cortina cade pe replica „Acum nu mă mai duc acasă"[41], ceea ce exprimă indicibila tristețe a peisajului fluvial față-n față cu orașul scufundîndu-se în obscuritatea serii. Operele de artă nu sînt doar alegorii, ci și împlinirea lor catastrofică. Șocurile pe care le aplică operele cele mai recente reprezintă explozia apariției lor. Aceasta, cîndva *a priori* de la sine înțeles, se dizolvă în ele, provocînd o catastrofă care, abia ea, descătușează pe deplin esența a ceea ce apare – poate nicăieri mai elocvent decît în tablourile lui Wols. Pînă și disoluția transcendenței estetice devine estetică, într-atît sînt înlănțuite operele, precum în mit, de antitezele lor. Prin combustia apariției, ele se despart violent de realitatea empirică, instanță opusă viului din ele; arta nu poate fi astăzi altfel concepută decît ca o formă de reacție anticipînd apocalipsa. La o privire mai atentă, pînă și construcțiile bazate pe o gestică liniștitoare sînt descărcări, nu atît ale emoțiilor zăgăzuite ale autorului lor, cît ale forțelor ce se înfruntă în ele însele. Rezultantei lor, punctul de echilibru, i se asociază imposibilitatea de a le echilibra; antinomiile lor sînt, precum cele ale cunoașterii, insolubile într-o lume neconciliată. Clipa în care ele devin imagine, în care interiorul lor devine exterior, dislocă învelișul exteriorului din jurul interiorului; acea *apparition* ce le transformă în imagini distruge de fiecare dată și esența lor imagistică. Fabula lui Baudelaire în interpretarea lui Benjamin[42] despre bărbatul care și-a pierdut aureola, nu descrie doar sfîrșitul aurei, ci aura însăși; dacă operele de artă radiază, obiectivarea lor apune prin ea înseși. Prin definiția ei ca apariție, arta își implică din punct de vedere teleologic negația; ivirea bruscă a apariției dezminte aparența estetică. Dar apariția și explozia ei în opera de artă sînt în chip esențial istorice. În sine, în funcție de locul pe care îl ocupă în istoria reală și nu după placul istorismului, opera de artă nu este un Fiind detașat de devenire, ci, ca Fiind, unul în devenire. Ceea ce apare în operă este timpul său interior, iar explozia apariției i-a bulversat continuitatea. Accesul ei către istoria reală este mijlocit de propriu-i sîmbure monadologic. Conținutul operei de artă se poate numi istorie. A analiza operele înseamnă, în fond, a conștientiza istoria imanentă înmagazinată în ele.

---

[41] Frank Wedekind, *Gesammelte Werke*, vol. 2, München/Leipzig 1912, p. 142.

Cel puțin în arta tradițională, caracterul de imagine al operelor este, probabil, funcție de momentul fecund; faptul se lasă ilustrat prin muzica simfonică a lui Beethoven, mai ales de către o serie de sonate. Mișcarea suspendată în momentan este eternizată, iar eternizatul este aneantizat prin reducerea sa la momentan. Aceast lucru marchează diferența frapantă dintre caracterul imaginar al artei și teoriile imaginii la Klages și la Jung. Dacă, după separația operată de cunoaștere între imagine și semn, gîndirea identifică elementul imaginat disociat cu adevărul pur și simplu, neadevărul separației nu este cîtuși de puțin corectat, ci mai curînd accentuat, căci imaginea este afectată de ea nu mai puțin decît conceptul. Pe cît de insuficient se lasă imaginile estetice convingător traduse în concepte, pe atît de puțin sînt ele „reale“; nici o *imago* fără imaginar; realitatea lor se găsește în conținutul lor istoric, iar imaginile, nici cele istorice, nu se pretează la ipostaziere. –

---

[42] *Cf.* Walter Benjamin, *Schriften*, *op. cit.*, vol. 1, pp. 465 și urm.

Imaginile estetice nu sînt cîtuși de puțin imuabile, invariante arhaice: operele de artă devin imagini prin aceea că procesele închegate ca obiectivitate vorbesc de la sine. Religia artei burgheze de sorginte diltheyană confundă imageria artei cu contrariul ei: cu ansamblul de reprezentări psihologice ale artistului. Acesta este un element al materiei prime topite în opera de artă. Procesele latente din operele de artă, ce se ivesc într-o clipă, istoricitatea lor internă, sînt mai curînd istorie exterioară sedimentată. Caracterul obligatoriu al obiectivării lor, precum și experiențele din care trăiesc, sînt colective. Limbajul operelor de artă este constituit, precum orice limbaj, dintr-un curent colectiv subteran, cu precădere acela al operelor pe care clișeul cultural le consideră solitare, zidite în turnul de fildeș; substanța lor colectivă vorbește din chiar caracterul lor imaginar, și nu din ceea ce ele, cum se spune, ar tinde să mărturisească în privința colectivității. Performanța specific artistică consistă în a surprinde obligativitatea ei inerentă nu prin tematică sau prin efectul produs, ci prin imersiunea în experiențele sale fundamentale, cu alte cuvinte să reprezinte ca monadă ceea ce se află dincolo de monadă. Rezultatul operei este în același timp calea ce conduce înspre *imago*-ul ei și această *imago* ca țel de atins; ea, opera, este statică și totodată dinamică. Experiența subiectivă produce imagini ce nu sînt imagini a ceva, și tocmai ele sînt imagini ale esenței colective; în acest mod și nu altfel intră în relație arta cu experiența. Datorită acestui conținut de experiență, și nu doar prin fixarea și punerea în formă în accepția uzuală, operele de artă se despart de realitatea empirică; empirie prin deformare empirică. În aceasta constă afinitatea lor cu visul, chiar dacă legea lor formală le îndepărtează de onirism. Ceea ce înseamnă nici mai mult nici mai puțin că momentul subiectiv al operelor de artă este propriul lor în-Sine. Colectivitatea latentă în ea eliberează opera de artă monadologică de contingența individuației sale. Societatea, determinanta experienței, constituie operele ca pe adevăratul ei subiect; este ceea ce se și poate obiecta reproșului curent de subiectivism, formulat dinspre dreapta sau stînga. Pe fiecare treaptă estetică se reînnoiește antagonismul dintre irealitatea *imago*-ului și realitatea conținutului istoric ce apare. Dar imaginile estetice se emancipează de cele mitice prin aceea că se subordonează propriei lor irealității; nu altceva înseamnă legea formală. Aceasta este *methexis*-ul lor la rațiune. În raport cu acest fapt, perspectiva operei de artă angajate sau didactice este una regresivă. Fără să țină seama de realitatea imaginilor estetice, ea asimilează antiteza artei cu realitatea și o integrează în realitatea pe care arta o înfruntă. Raționale sînt acele opere de artă ce dovedesc o conștiință veridică în distanța inflexibilă față de realitatea empirică.

Ceea ce face ca operele de artă să fie, prin apariție, mai mult decît sînt, este spiritul lor. Definiția operelor de artă prin spirit este legată de aceea care le desemnează drept fenomen ce apare și nu drept apariție oarbă. Ceea ce apare în operele de artă, inseparabil de apariție, dar neidentic cu ea, cu alte cuvinte ceea ce nu este factice în facticitatea lor, este tocmai spiritul acestora. El face din operele de artă, obiecte între altele, altceva decît un obiectual, deși ele nu pot deveni, în definitiv, ca atare decît ca obiecte, și aceasta nu prin localizarea lor spațială și temporală, ci prin procesul de reificare ce le este imanent și care le zămislește similare, identice cu ele însele. Altfel nu s-ar putea vorbi de spiritul lor, care este opusul absolut al obiectului. El nu este pur și simplu *spiritus*, suflul ce animă operele de artă pentru a le transforma în fenomene, ci concomitent forța sau interiorul operelor, forța obiectivării lor; el este parte a acesteia, tot așa cum este și parte a fenomenalității opuse ei. Spiritul operelor de artă este mijlocirea lor imanentă. Aceasta privește atît momentele lor sensibile, cît și structura lor obiectivă; mijlocire în sens foarte strict, unde fiecare dintre aceste momente ale operei se transformă în opusul lor. Conceptul estetic de spirit este grav compromis nu doar de către idealism, ci și prin scrierile începuturilor modernității radicale, precum cea a lui Kandinsky. În justificata revoltă împotriva unui senzualism ce acorda încă în *Jugendstil* preponderență plăcutului sensibil în artă, el a izolat în chip abstract opusul acelui principiu și l-a reificat, încît a devenit dificil să deosebești chemarea „să crezi în spirit“ de superstiție și de exaltarea artei decorative pentru cele celeste. În operele de artă, spiritul transcende în același timp obiectualitatea lor și realitatea lor sensibilă, nefiind însă nimic mai mult decît aceste două elemente. În sens negativ, aceasta înseamnă că nimic nu este literal în operele de artă, și mai puțin decît orice cuvintele lor; spiritul este eterul lor, ceea ce vorbește prin ele, sau, mai precis, ceea ce le transformă în scriere. Tot așa cum nu contează un spirit ce nu rezultă din configurația componentelor lor sensibile – toate celelalte spirite din opera de artă, mai ales cel îndopat cu filozofie și pretinzînd a se exprima ca atare, toate ingredientele intelectuale sînt aici materiale, precum culorile și sunetele –, nici elementele sensibile din opere nu sînt artistice dacă nu le mijlocește spiritul. Chiar și operele franceze cele mai fascinant senzuale își datorează calitatea faptului că își transformă involuntar momentele lor sensibile în vehicule ale unui spirit ce se hrănește din experiența tristei resemnări vizavi de finitudinea existenței sensibile; de altfel, respectivele opere nu se bucură niciodată de propria suavitate, căci sentimentul formei o limitează permanent. Spiritul operelor de artă este, dincolo de orice referință la o filozofie a spiritului obiectiv sau subiectiv, unul obiectiv, este propriul lor conținut, și el decide asupra lor: spiritul lucrului însuși ce apare prin fenomen. Obiectivitatea sa se măsoară prin forța pe care o infiltrează în apariție. Se poate observa cît de puțin seamănă el cu spiritul creatorilor, și mai cu seamă cu un aspect al acestuia, prin aceea că se lasă evocat de artefact, de problemele sale, de materialul său. Nici măcar apariția operei de artă ca totalitate nu coincide cu spiritul său, și încă mai puțin cu ideea pe care pretinde a o încarna sau simboliza; el nu poate fi sesizat într-o identitate nemijlocită cu apariția lui. Dar nici nu constituie un nivel situat dedesubtul sau deasupra fenomenului; o asemenea supoziție n-ar fi una mai puțin reificabilă. Locul său este configurația a ceea ce apare. El dă formă apariției tot așa cum aceasta îl formează pe el; sursă de lumină ce dă strălucire fenomenului prin care, în sensul cel mai pregnant, fenomenul devine. Arta n-are acces la domeniul sensibil decît prin spiritualizare, așadar în mod indirect. Putem ilustra aceasta prin categoria situației critice în importante opere de artă din trecut, fără a căror cunoaștere analiza ar fi sterilă. Înainte de reluarea primei mișcări din *Sonata Kreutzer*, căreia Tolstoi îi reproșa senzualitatea, un acord al celei de-a doua subdominante produce un efect teribil. Dacă ar fi plasat oriunde altundeva decît în *Sonata Kreutzer*, ar fi trecut mai mult sau mai puțin neobservat. Pasajul își dobîndește importanța numai prin respectiva mișcare, prin locul și funcția sa aici. El devine unul critic prin aceea că *hic et nunc*-ul său trimite dincolo de acest pasaj, și că el propagă sentimentul situației critice asupra a ceea ce îl precede și îl urmează. Sentimentul nu trebuie înțeles ca o calitate sensibilă singulară, dar devine prin constelația senzuală a cîtorva acorduri în locul critic irefutabil, cum doar o realitate sensibilă poate fi. Spiritul care se manifestă în chip estetic este legat de locul pe care îl ocupă în fenomen, precum se spune că ar fi fost cîndva legate spiritele de tărîmurile pe care rătăceau; în cazul în care nu apare, operele de artă sînt la fel de absente ca și dînsul. El este indiferent la distincția dintre o artă tinzînd către senzual și una idealistă, conformă cu modelul recomandat de *Geistesgeschichte*. Atîta vreme cît arta senzuală există, ea nu este doar senzuală ca atare, ci întrupează spiritul sensibilității; concepția lui Wedekind despre spiritul carnal a înțeles aceasta. Spiritul, element al vieții artei, este legat de conținutul ei de adevăr, fără a coincide cu el. Spiritul operelor poate fi contrar adevărului. Căci conținutul de adevăr postulează ca substanță a sa un real, și nici un spirit nu este nemijlocit real. El determină întotdeauna operele de artă în chip decisiv, anexîndu-și tot ce este senzual și faptic în ele. Pe această cale devin mai seculare, cu atît mai ostile mitologiei, iluziei unei realități a spiritului, chiar și celui propriu. Operele de artă mijlocite la modul radical prin spirit se consumă astfel în ele însele. În negația determinată a realității spiritului ele rămîn însă legate de dînsul; nu-l oglindesc, dar forța pe care o mobilizează împotriva lui ține de omniprezența acestuia. Astăzi nu mai poate fi prezentată nici o altă formă a spiritului; arta îi furnizează prototipul. Tensiune între elementele operei de artă, și nu un simplu Fiind *sui generis*, spiritul operei de artă, ca și, în consecință, opera însăși, este un proces. A cunoaște opera înseamnă a pătrunde respectivul proces. Spiritul operelor de artă nu este concept, dar datorită lui ele devin comensurabile la nivelul conceptului. Degajînd din configurațiile operelor de artă spiritul acestora și confruntîndu-le momentele între ele, precum și cu spiritul ce apare în ele, critica se apropie de adevărul lor dincolo de configurația estetică. De aceea este necesară critica operelor. Ea recunoaște în spiritul operelor conținutul lor de adevăr și îl distinge de rest. Numai şi numai prin acest act, şi prin nici o filozofie a artei ce i-ar dicta ce va să fie spiritul ei, converg arta şi filozofia.

Stricta imanenţă a spiritului operelor de artă este de altfel contestată de o tendinţă contrarie nu mai puţin imanentă: aceea de a se smulge din închiderea propriei lor structuri, de a trasa în ele însele cezuri ce nu mai îngăduie totalitatea fenomenului. Deoarece spiritul operelor nu se epuizează în acestea, el frînge forma obiectivă prin care se constituie; această ruptură constituie momentul apariţiei. Dacă spiritul operelor de artă ar fi literalmente identic cu organizarea şi cu momentele lor sensibile, atunci el n-ar fi altceva decît esenţa fenomenului: a refuza această ipostază înseamnă despărţirea de idealismul estetic. Dacă spiritul operelor de artă se luminează prin apariţia lor sensibilă, el străluceşte însă doar ca negaţie a ei, fiind concomitent în unitatea cu fenomenul alteritatea sa. Spiritul operelor de artă este fixat în forma lor, dar este spirit în măsura în care trimite dincolo de ea. Ideea dispariţiei oricărei diferenţe dintre articulaţie şi articulat, dintre forma imanentă şi conţinut ispiteşte mai cu seamă ca apologie a artei moderne, dar ea nu rezistă. Ceea ce rezultă din faptul că esenţa analizei tehnologice nu sesizează spiritul unei opere, chiar şi dacă ea nu operează doar o reducţie obtuză la elemente, ci pune în valoare atît contextul şi legităţile sale, cît şi componentele reale sau presupuse ale originii operei; doar o reflecţie aprofundată îl scoate la iveală. Numai ca spirit este arta antinomie a realităţii empirice, antinomie ce se deplasează către negaţia determinată a organizării lumii existente. Arta trebuie construită dialectic în măsura în care este pătrunsă de spirit, fără însă a-l fi posedat ca absolut sau ca acesta să-i fi garantat un absolut. Chiar dacă se înfăţişează ca un Fiind, operele de artă se cristalizează între acel spirit şi Altul său. În estetica hegeliană obiectivitatea operei de artă era totuna cu adevărul spiritului, identic cu ea şi totodată transformat în propria-i alteritate. Pentru Hegel, spiritul coincidea cu totalitatea, inclusiv cea estetică. Dar în operele de artă spiritul nu constituie cîtuşi de puţin o particularitate intenţională, ci un moment, precum orice element particular, inclusiv fapticul ce-l conţine; deşi niciodată artefactele nu devin artă lipsindu-se de contrariul ei. De fapt, istoria n-a cunoscut decît de prea puţine ori opere de artă ce au atins pura identitate dintre spirit și nonspirit. Conform propriului său concept, spiritul nu este niciodată pur în opere, ci funcție de ceea ce îl determină să apară. Operele ce par a întruchipa o asemenea identitate și care se complac în ea nu sînt deloc cele mai importante. Fără îndoială că opusul spiritului în operele de artă nu este elementul natural din materialele și obiectele lor; acesta desemnează în opere mai curînd o valoare limită. Materialele și obiectele sînt, ca și procedurile tehnice, predeterminate din punct de vedere social și istoric și se modifică la modul decisiv prin ceea ce li întîmplă în opere. Eterogenitatea lor este imanentă; ea este cea care se opune unității lor și de care unitatea lor are nevoie pentru a fi mai mult decît o victorie à la Pyrrhus asupra a ceea ce nu opune nici o rezistență. Faptul că nu trebuie pus semnul egalității pur și simplu între spiritul operelor de artă și contextul lor imanent, complexitatea momentelor lor sensibile, se confirmă prin aceea că ele nu formează acea unitate indestructibilă în sine, acel tip de formă la care le-a redus reflecția estetică. Conform cu structura lor, ele nu sînt organisme; producțiile cele mai ilustre se arată refractare față de aspectul lor organic, considerat drept iluzoriu și afirmativ. În toate genurile ei, arta este impregnată de momente de înțelegere intelectuală. Este de-ajuns să spunem că marile forme muzicale nu s-ar fi constituit fără acestea, fără pre- și postaudiție, fără așteptare și amintire, fără sinteza a ceea ce fusese cîndva despărțit. În vreme ce asemenea funcțiuni pot fi atribuite într-o oarecare măsură nemijlocirii sensibile, cu alte cuvinte complexe parțiale actuale antrenează calitățile structurante ale trecutului și viitorului, operele de artă ating valori limită unde această nemijlocire încetează, unde ele trebuie „gîndite“, și aceasta nu printr-o reflecție exterioară lor, ci plecînd de la ele însele: de propria lor complexitate sensibilă aparține mijlocirea intelectuală, cea care le condiționează percepția. Dacă există cumva un soi de caracteristică generală a marilor opere tîrzii, ea ar trebui căutată în faptul că spiritul răzbate prin formă. El nu este o aberație a artei, ci corecția ei ucigașă. Producțiile ei superioare sînt condamnate la fragmentarism și la mărturisirea că nici ele n-au parte de ceea ce imanența formei lor pretinde a poseda.

Idealismul obiectiv a accentuat cel dintîi, și a făcut-o energic, momentul spiritual al artei vizavi de cel sensibil. El i-a legat astfel obiectivitatea de spirit; într-o concordanță nechibzuită cu tradiția, senzualitatea i s-a părut totuna cu contingentul. Universalitatea și necesitatea, care, după Kant, îi impun judecății estetice, de fapt, canonul, deși rămîn problematice, devin pentru Hegel pasibile a fi construite prin spirit, categorie pentru dînsul suverană. Progresul unei asemenea estetici în raport cu cele precedente este evident; tot așa cum concepția despre artă se eliberează de ultimele urme ale divertismentului feudal, și conținutul ei spiritual, ca determinantă esențială, este desprins de evaluarea în sfera simplei semnificări sau în funcție de intenționalitate. Deoarece la Hegel spiritul este Fiindul-în-Sine-și-pentru-Sine, el este recunoscut în artă drept substanță a acesteia, și nu drept ceva diafan, abstract și volatil. Definiția pe care o dă el Frumosului ca apariție sensibilă a Ideii fixează aceasta. Idealismul filozofic n-a fost însă atît de binevoitor cu spiritualizarea estetică după cum ar lăsa să se întrevadă această construcție. Mai curînd s-a angajat el în apărarea acelui caracter sensibil pe care l-ar fi subminat, chipurile, spiritualizarea; acea doctrină a Frumosului ca apariție sensibilă a Ideii era după Hegel însuși, ca apologie a nemijlocitului considerat drept semnificativ, afirmativă; spiritualizarea radicală este contrariul ei. Progresul respectiv este însă scump plătit; căci momentul spiritual al artei nu este ceea ce se numește spirit în estetica idealistă; el este mai curînd impulsul mimetic imobilizat ca totalitate. Prețul plătit de artă pentru o asemenea maturitate, al cărei postulat a fost conștient formulat conform problematicei propoziții a lui Kant „sublimul adevărat nu poate fi conținut de nici o formă sensibilă"[43], s-ar putea deja constata în modernitate. Prin eliminarea principiului figurativ din pictură și sculptură, ca și a retoricii muzicale, a devenit inevitabil faptul ca elementele puse în libertate: culori, sunete, configurații absolute de cuvinte, să se înfățișeze ca și cum ar exprima ceva în sine. Dar este o iluzie: ele nu devin expresive decît prin contextul în care apar. Superstiției elementarului și nemijlocitului, căreia i s-a închinat Expresionismul și care s-a repercutat asupra artei artizanale și filozofiei, îi corespunde în mod constitutiv arbitrarul și întîmplătorul în raport cu materia și expresia. Ideea că un roșu ar conține în sine valori expresive a fost deja o iluzie; în valorile acordurilor complexe trăiește, ca o condiție lor prealabilă, persistența în negația acordurilor tradiționale. Reduse la categoria de „material natural", toate acestea sînt vide, iar teoremele mistificatoare n-au mai multă substanță decît șarlataniile experimentelor asupra nuanțelor coloristice. Abia fizicalismul recent procedează realmente, de exemplu în muzică, la reducerea la nivel de elemente, spiritualizare care, în consecință, expulzează spiritul. Aici se manifestă deja aspectul autodestructiv al spiritualizării. În timp ce metafizica unei asemenea spiritualizări a devenit contestabilă, ea reprezintă pe de altă parte o definiție prea generală pentru a putea cuprinde chestiunea spiritului în artă. În fond, opera de artă se afirmă drept ceva esențialmente spiritual chiar și atunci cînd spiritul încetează a fi socotit drept pură substanță. Estetica hegeliană nu dă răspuns la întrebarea asupra felului în care se poate vorbi despre spirit ca determinare a operei de artă fără ca obiectivitatea ei să fie ipostaziată ca identitate absolută. Într-un anume sens, controversa va fi astfel reexpediată la instanța sa kantiană. La Hegel, spiritul în artă, ca una din treptele manifestării sale, ar fi deductibil din sistem și oarecum limpede în oricare gen artistic sau, potențial, în fiecare operă de artă, în detrimentul calității estetice a ambiguității. Estetica nu este însă filozofie aplicată, ci filozofică în sine. Reflecția lui Hegel cum că „știința artei ne este așadar mai necesară decît arta însăși"[44] constituie unul dintre efectele cele mai problematice ale viziunii sale ierarhice asupra relațiilor reciproce dintre domeniile spiritului; pe de altă parte, în raport cu interesul teoretic crescînd pentru artă, propoziția are valoare profetică în sensul că, pentru a-și amplifica propriul conținut, arta are nevoie de filozofie. Metafizica spirituală hegeliană provoacă în chip paradoxal un soi de reificare a spiritului din opera de artă în ideea acesteia, pasibilă astfel de fixare, în timp ce ambiguitatea kantiană din-

---

[43] *Cf.* Kant, *op. cit.*, p. 105 (*Kritik der Urteilskraft*, § 23) (ed. rom.: p. 139).

---

44 Hermann Lotze, *Geschichte der Aesthetik in Deutschland*, München 1868, p. 190.

tre sentimentul necesității și concomitenta sa indeterminare, deschidere, este mai fidelă experienței estetice decît mult mai moderna ambiție a lui Hegel de a gîndi arta pornind din interior și nu din exterior, prin constituția ei subiectivă. Dacă finalmente Hegel are dreptate prin această formulă, ea rezultă nu dintr-un concept sistematic superior, ci din sfera specifică a artei. Nu tot ce ființează este spirit, dar arta este un Fiind, ce devine prin configurațiile ei un lucru al spiritului. Dacă idealismul a putut să-și anexeze arta oarecum dincolo de orice circumstanțe, faptul a fost posibil pentru că ea însăși corespunde, prin natura sa, concepției idealismului, care, fără modelul artei propus de Schelling, n-ar fi putut dealtfel niciodată să acceadă la forma sa obiectivă. Acest moment idealist imanent, mijlocirea obiectivă prin spirit a artei în întregul ei, nu poate fi conceput fără ea, punînd stavilă ineptei doctrine a unui realism estetic, în măsura în care și momentele reunite sub numele de realism redeșteaptă conștiința pentru faptul că arta nu este frate geamăn cu idealismul.

În nici o operă de artă elementul spiritual nu este un Fiind, fiind însă în fiecare ceva ce devine, ce se constituie. Astfel, fapt de care Hegel și-a dat seama pentru prima oară, spiritul operelor de artă se integrează într-un proces extins de spiritualizare, acela al progresului conștiinței. Arta și-ar dori, prin chiar spiritualizarea ei progresivă, prin despărțirea de natură, să revoce această despărțire, care o face să sufere și care o inspiră. Spiritualizarea a alimentat arta cu ceea ce, de la antichitatea greacă încoace, activitatea artistică a respins ca dezagreabil sau respingător; Baudelaire a fost acela care a formulat cumva programul acestei tendințe. Din punctul de vedere istorico-filozofic, Hegel a vizat caracterul imperios al spiritualizării în teoria a ceea ce dînsul a numit opera de artă romantică[45]. De atunci încoace, tot ceea ce este senzorial plăcut, și, mai mult, orice atractivitate tematică sînt descalificate ca manifestări preartistice. Spiritualizarea, permanentă extensie a tabu-ului mimetic asupra artei ca domeniu autentic al mimesis-ului, lucrează la autodisoluția ei, dar și, ca forță mimetică, activează eficace în direcția identității operei cu ea însăși, eliminînd ceea ce-i este eterogen și întărindu-i caracterul de imagine. Arta nu este impregnată de spirit, ci acesta îi urmează operele unde ele doresc să ajungă și le eliberează limbajul imanent. Cu toate acestea, spiritualizarea nu s-a desprins de o latură criticabilă: cu cît spiritualizarea în artă s-a substanțializat, cu atît mai energic, atît în teoria lui Benjamin cît și în poetica lui Beckett, ea a abjurat spiritul, Ideea. Cramponîndu-se însă de exigența că totul trebuie să devină formă, ea se face complice la tendința ce lichidează tensiunea dintre artă și alteritatea ei. Doar arta spiritualizată la modul radical mai este posibilă, tot restul este naiv; naivitatea pare, de altfel, să contamineze implacabil însăși existența artei. – Satisfacția sensibilă este supusă unui dublu atac. Pe de o parte, prin spiritualizarea operei de artă exteriorul devine tot mai mult apariție a unui interior, trebuind să treacă prin domeniul spiritului. Pe de altă parte, absorbția unor materiale și a unor straturi tematice nemaleabile contrariază consumul culinaristic, chiar dacă acesta, în tendința generală ideologică de a integra tot ce îi opune rezistență, își etalează dispoziția de a înghiți și ceea ce îi provoacă oroare. În istoria timpurie a impresionismului, la Manet, ascuțișul polemic al spiritualizării n-a fost mai puțin tăios decît la Baudelaire. Cu cît operele de artă se îndepărtează de naivitatea simplei desfătări, cu atît mai mult predomină ceea ce sînt ele în sine, ceea ce arată ele contemplatorului, fie acesta și ideal; în aceeași măsură reacțiile acestuia devin tot mai indiferente. Teoria kantiană a Sublimului anticipează la Frumosul natural acea spiritualizare, pe care abia arta o realizează. Sublimă în natură nu este pentru Kant decît autonomia spiritului în raport cu preponderența existenței sensibile, autonomie ce nu se impune decît prin opera de artă spiritualizată. Desigur că în spiritualizarea artei sînt amestecate și reziduuri tulburi. De fiecare dată cînd ea nu se difuzează în concretul structurii estetice, spiritualul o dată dezlegat se instituie ca strat material secundar. Îndreptată împotriva elementului senzual, spiritualizarea se situează orbește și în chip felurit împotriva propriei lui diferențieri, ea însăși spirituală, și devine abstractă. La origini, spiritualizarea a fost însoțită de o înclinație spre primitivism și a tins, în raport cu cultura sensibilă, către barbarie; numele dat școlii lui Fauve a ridicat aceasta la rang de program. Regresul este reflex al rezistenței împotriva culturii afirmative. Spiritualizarea în artă are a demonstra că știe să se ridice deasupra acesteia, pentru a recupera diferențierea reprimată; ea degenerează altfel într-un act de violență a spiritului. Concomitent ea este legitimă în calitate de critică a culturii prin artă, care este o parte a ei și nu poate fi totuși cîtuși de puțin satisfăcută de aceea, dealtfel eșuată. Semnificația trăsăturilor barbare în arta nouă se modifică în perspectivă istorică. Delicatul amator de artă, ce se crucește în fața simplificărilor din *Demoiselle d'Avignon* sau din primele piese pentru pian de Schönberg, este dintr-o dată mai barbar decît barbaria de care se teme. Deîndată ce în artă apar noi dimensiuni, ele le refuză pe cele anterioare și pretind întîi de toate sărăcie, refuzul falselor bogății și chiar a formelor evoluate de reacție. Procesul spiritualizării artei nu este unul linear. El se măsoară prin modul în care arta se dovedește capabilă să integreze în limbajul ei formal ceea ce societatea burgheză respinge, revelînd în interiorul stigmatizatului acea natură a cărei opresiune reprezintă Răul veritabil. Indignarea, persistentă cu toată exploatarea ei culturală, la adresa Urîtului artei moderne este, cu tot cu idealurile pompoase, dușmănoasă la adresa spiritului: ea înțelege acel Urît, îndeosebi obiectele respingătoare, la modul literal, și nu ca piatră de încercare a puterii de spiritualizare ori ca cifru al rezistenței prin care aceasta se verifică. Postulatul lui Rimbaud cu privire la arta modernă radicală este unul despre arta care, în tensiunea dintre *spleen* și *idéal*, dintre spiritualizare și obsesie, se deplasează prin spațiile cele mai îndepărtate de spirit. Primatul spiritului în artă și invazia a ceea ce cîndva era tabu sînt două fețe ale aceluiași fapt. El se aplică la ceea ce societatea n-a aprobat și preformat încă, devenind astfel raportul social al unei negații determinate. Spiritualizarea nu se realizează prin ideile enunțate de artă, ci prin forța prin care ea penetrează straturile non-intenționale și refractare la idee. Nu în ultimul rînd de aceea geniul artistic este atras de lucrurile proscrise și interzise. Prin spiritualizare, arta nouă evită de aici înainte ceea ce arta filistină își dorește, și anume să se amestece cu Adevărul, cu Frumosul, cu Binele. Ceea ce numim în mod obișnuit, în legătură cu arta, critică socială sau angajament, latura ei critică sau negativă, este pînă în celulele sale cele mai intime inseparabil de spirit, de legea ei formală. Faptul că aceste elemente sînt astăzi exploatate cu obstinație unul împotriva celuilalt constituie un simptom de regres al conștiinței.

---

[45] Doctrina hegeliană a operei de artă ca lucru al spiritului, doctrină pe care el o concepe pe bună dreptate în perspectivă istorică, este în sine, precum toată filozofia sa, un fel de Kant reexaminat. Satisfacția dezinteresată implică înțelegerea esteticului ca spirit prin negația contrariului său.

Teoriile conform cărora arta are a face ordine, și anume una sensibil concretă, așadar nu prin clasificare abstractă, în diversitatea haotică a aparentului sau a naturii înseși uzurpă la modul idealist *telos*-ul spiritualizării estetice: acela de a facilita realizarea a ceea ce este propriu figurilor istorice ale Naturalului, cu tot ce i se subsumează. Pornind de aici, poziția procesului de spiritualizare față de universul haotic își posedă indicele istoric. S-a spus de mai multe ori, și primul a făcut-o Karl Kraus, că, în societatea totală arta are a introduce mai curînd haosul în ordine decît invers. Trăsăturile haotice ale artei calitativ noi se opun ordinii, propriului spirit, doar la o primă vedere. Ele sînt cifru al criticii la adresa maleficei naturi secunde: atît de haotică este ordinea de fapt. Momentul haotic și spiritualizarea radicală converg în refuzul platitudinii reprezentărilor șlefuite ale existenței; arta extrem spiritualizată, precum cea de la Mallarmé încoace, și haosul oniric al suprarealismului sînt mult mai înrudite din acest punct de vedere decît cred a ști cele două școli; de altfel există relații între tînărul Breton și simbolism, ca și între expresioniștii timpurii germani și George, pe care aceia l-au provocat. Spiritualizarea este antinomică în raporturile ei cu non-dominatul. Aceasta se întîmplă pentru că, limitînd de fiecare dată momentele sensibile, spiritul devine pentru ea concomitent și în mod funest un Fiind *sui generis* și de aceea, conform tendinței sale imanente, lucrează și împotriva artei. Criza ei este accelerată prin spiritualizarea care se opune ca operele de artă să fie negociate ca valori atractive. Ea devine forța opusă de căruța actorilor și cîntăreților ambulanți, a proscrișilor societății. Dar oricît de puternică este presiunea ca arta să se debaraseze de trăsăturile spectacolului, iar în plan social de vechea ei lipsă de onorabilitate, ea încetează să mai existe din clipa în care acest element este completamente suprimat, element pe care nici nu-l poate exila în vreo rezervație. Nici o sublimare nu reușește dacă ea nu păstrează în sine ceea ce sublimează. De reușita spiritualizării artei depinde supraviețuirea ei, în caz contrar împlinindu-se profeția lui Hegel asupra sfîrșitului acesteia, profeție care, în această lume, așa cum a devenit, ar duce la confirmarea și accentuarea ireflexivă, în sens detestabil realistă, a realității ca atare. Din această perspectivă, salvarea artei este o cauză eminent politică, dar atît de nesigură în sine pe cît de amenințată de cursul lumii.

Înțelegerea spiritualizării crescînde a artei în virtutea desfășurării conceptului, ca și a situării ei față de societate, intră în coliziune cu o dogmă ce străbate întreaga estetică burgheză, dogma caracterului ei intuitiv; la Hegel deja, cele două poziții deveniseră ireconciliabile, de unde și cele dintîi profeții sumbre asupra viitorului artei. Kant a fost cel care a formulat norma caracterului intuitiv în § 9 al *Criticii facultății de judecare*: „Frumos este ceea ce place în mod universal fără concept“[46]. Acest „fără concept“ poate fi asociat cu agreabilul, ca scutire de travaliul și efortul impus de concept nu numai de la filozofia lui Hegel încoace. În vreme ce arta a expulzat de mult idealul agreabilului printre cele vetuste, teoria ei n-a putut renunța la conceptul de intuiție, monument al ancestralului hedonism estetic, aceasta cînd fiecare operă de artă, chiar și cea mai arhaică, a ajuns să pretindă travaliul contemplației de care doctrina caracterului intuitiv dorea să ne dispenseze. Pătrunderea mijlocirii intelectuale în structura operelor de artă, unde mijlocirea are a realiza în mare măsură ceea ce înfăptuiau cîndva formele pre-determinate, restrînge acel nemijlocit sensibil, a cărui esență era întruchipată de caracterul pur intuitiv al operelor de artă. Dar în nemijlocitul sensibil se baricadează conștiința burgheză, pentru că ea simte că doar intuitivul reflectă continuitatea și rotunjimea operelor, care la rîndul lor, nu contează pe ce căi, sînt atribuite realității la care operele dau răspuns. Lipsită cu totul de momentul intuitiv, arta ar coincide însă cu teoria, devenind cu toate acestea, în chip manifest, neputincioasă în sine, de vreme ce, ca pseudomorfoză a științei, de pildă, își ignoră diferența calitativă față de conceptul discursiv; tocmai spiritualizarea, ca primat al procedurilor sale, o îndepărtează de conceptualizarea naivă, de reprezentarea vulgară a inteligibilului. În timp ce norma caracterului intuitiv îi accentuează contradicția față de gîndirea discursivă, ea maschează mijlocirea nonconceptuală, nonsensibilul din structura sensibilă, ceea ce, constituind structura, o și fracturează concomitent, sustrăgînd-o intuiției în care ea apare. Norma caracterului intuitiv, ce neagă caracterul implicit categorial al operelor, reifică însăși intuiția în ceva opac, ermetic, transformînd-o în virtutea formei pure într-o copie a lumii încremenite și plasînd-o pe un *qui vive*, la adăpost mai ales de toate lucrurile prin care opera ar putea deranja armonia a cărei iluzie o construiește. În realitate, caracterul concret al operelor în acea *apparition* care le zdruncină și le bulversează întrece cu mult intuiția opusă de regulă universalității conceptului și care se împacă bine cu invariabilul continuu. Cu cît lumea va fi în continuare dominată fără îndurare de universalitate, cu atît mai simplu va fi să se confunde rudimentele particularului, ca și cum ar fi ale nemijlocitului, cu concretul, în timp ce contingența sa este clișeu al necesității abstracte. Dar concretul artistic, nu mai mult decît existența pură și singularitatea fără concept, este acea nemijlocire prin universal, ce evocă ideea de tip. Conform propriei definiții, nici o operă de artă autentică nu este tipică. Concepția lui Lukács, ce opune opere tipice, „normale", celor atipice și de aceea aberante, este străină de artă. Altfel opera de artă n-ar fi nimic altceva decît un soi de contribuție prealabilă la știința ce va să vină. Afirmația, de sorginte idealistă, cum că opera de artă ar fi unitatea prezentă a universalului și particularului este totalmente dogmatică. Preluată la modul vag din doctrina teologică a simbolului, falsitatea ei rezultă din ruptura apriorică dintre mijlocit și nemijlocit, căreia nici o operă de artă în toată puterea cuvîntului n-a putut să i se sustragă; disimulînd-o, în loc să se cufunde în ea, opera va fi condamnată fără drept de apel. Tocmai arta radicală este cea care, refuzîndu-se dezideratelor realismului, întreține o relație tensionată cu simbolul. Ar fi de demonstrat faptul că simbolurile, sau, în limbaj, metaforele se emancipează în arta nouă de funcțiunea lor simbolică, aducîndu-și astfel propria contribuție la constituirea unui domeniu antitetic față de empirie și semnificațiile sale. Arta absoarbe simbolurile prin aceea că ele nu mai simbolizează nimic; artiști avangardiști au înfăptuit ei înșiși critica simbolicului. Codurile și caracterele modernismului sînt toate semne devenite absolute, semne ce au uitat de sine. Penetrarea lor în mediul estetic și ostilitatea lor față de intenționalitate sînt două fețe ale aceleiași medalii. Trecerea disonanței la statutul de „material" de compoziție trebuie interpretată în mod analog. În literatură, această trecere a avut loc relativ devreme, în relația dintre Strindberg și Ibsen, în a cărui fază tîrzie ea abia începe. Literalizarea a ceea ce fusese mai înainte simbolic conferă sub formă de șoc momentului spiritual, emancipat în reflecția secundară, acea autonomie pe care o exprimă la modul funest stratul ocult al operei lui Strindberg, devenind productivă prin ruptura cu orice fel de mimesis. Faptul că nici o operă nu este simbol dovedește că în niciuna absolutul nu se manifestă nemijlocit; altfel arta n-ar fi nici iluzie, nici joc, ci realitate. Pura intuiție nu poate fi atribuită operelor de artă din cauza fracturii lor constitutive. Ea este în prealabil mijlocită prin caracterul lor ficțional. Dacă ar fi totalmente intuitivă, ar deveni ea însăși realitatea empirică de care se desparte. Faptul că poate fi mijlocită nu reprezintă însă un *a priori* abstract, ci afectează fiecare moment estetic concret; și cele mai senzuale opere rămîn, în virtutea relației lor cu spiritul, nonintuitive. Nici o analiză a operelor importante n-ar putea dovedi caracterul lor pur intuitiv; toate sînt impregnate de conceptual; literalmente în limbaj, indirect pînă și în muzica aflată departe de concepte, și unde, dincolo de geneza psihologică, inteligența se lasă atît de concludent diferențiată de prostie. Deziderattul intuiției ar dori să conserve momentul mimetic al artei, orb față de faptul că acesta supraviețuiește doar prin antiteza sa, prin aceea că operele dispun în mod rațional de tot ceea ce le este eterogen. Intuiția se transformă altfel în fetiș. În sfera esteticului, impulsul mimetic afectează mai curînd și mijlocirea, conceptul, non-prezentul. Conceptul este inseparabil de întreaga artă, ca și de limbajul în care este presărat, dar devine din punct de vedere calitativ altceva decît conceptele ca unități distinctive ale obiectelor empirice. Influența conceptelor nu este totuna cu conceptualitatea artei; ea este la fel de puțin concept ca și intuiție, și tocmai prin aceasta protestează împotriva separării lor. Caracterul ei intuitiv diferă de percepția sensibilă, deoarece el se referă permanent la spiritul ei. Arta este intuiție a non-intuitivului, asemănătoare cu conceptul fără concept. Dar prin concepte arta pune în libertate stratul său mimetic, non-conceptual. Arta modernă a fisurat și ea, conștient sau nu, dogma intuiției. În doctrina caracterului intuitiv rămîne adevărat faptul că ea pune în lumină momentul incomensurabil, acela care, în artă, nu se lasă cuprins în logica discursivă, evidențiind astfel clauza generală a tuturor manifestărilor ei. Arta se opune conceptului la fel ca și dominației, dar are nevoie în această opoziție, ca și filozofia, de concepte. Pretinsul ei caracter intuitiv este o construcție aporetică: ea și-ar dori, printr-un gest de baghetă magică, să rețină elementele disparate ce se înfruntă în operele de artă într-o identitate, și de aceea este refractară la operele ce nu acced la o asemenea identitate. Termenul de intuiție, împrumutat doctrinei cunoașterii discursive, unde definește conținutul ce urmează a fi supus rigorilor formei, depune deasemenea mărturie asupra momentului rațional al artei, pe care îl maschează, despărțind de el fenomenalul și ipostaziindu-l. Un indiciu că intuiția estetică este un concept aporetic se găsește în *Critica facultății de judecare*. Analitica Frumosului se aplică „momentelor judecății de gust". Kant declară despre ele într-o notă la § 1 cum că ar fi încercat să determine „momentele facultății de judecare în reflexia ei după modelul funcțiunilor judecății logice (căci judecata de gust presupune întotdeauna și o relație cu intelectul)"[47]. Aceasta contrazice flagrant teza unui Agreabil universal, aflat dincolo de concept; este admirabil că estetica lui Kant a menținut această contradicție și a reflectat explicit asupra ei fără a o clarifica. Kant tratează pe de o parte judecata de gust ca funcțiune logică, atribuind-o astfel pe aceasta și obiectului estetic la care judecata trebuie să se adecveze; pe de altă parte, opera de artă ar trebui să se prezinte „fără concept", ca intuiție pură, ca și cum ar fi de-a dreptul extra-logică. Această contradicție este de fapt inerentă artei, ca esență spirituală și concomitent mimetică. Dar exigența adevărului, ce implică un universal și pe care o manifestă toate operele, este incompatibilă cu intuiția pură. Cît de nefastă este insistența asupra caracterului exclusiv intuitiv al artei rezultă din urmările ei. Ea serveşte în sens hegelian la distincţia abstractă dintre intuiţie şi spirit. Cu cît opera se va confunda cu caracterul ei intuitiv, cu atît spiritul său, ca „idee", se va reifica, devenind imuabil, în spatele fenomenului. Momentele spirituale sustrase structurii fenomenului sînt ulterior ipostaziate ca idee a acestuia. De cele mai multe ori se întîmplă că intenţiile sînt ridicate la rang de conţinut, în timp ce intuiţia este lăsată, corelativ, pe seama a ceea ce satisface simţurile. Teza oficială despre unitatea indistinctă a operelor clasice poate fi contrazisă prin fiecare dintre cele la care ea se referă: tocmai la acestea iluzia unităţii este una mijlocită conceptual. Modelul dominant este cel filistin: fenomenul trebuie să fie pur intuitiv, conţinutul pur conceptual, mulat cumva pe încremenita dihotomie între timpul liber şi muncă. Nu este tolerată nici o ambivalenţă. Acesta este punctul polemic de atac pentru despărţirea de idealul caracterului intuitiv. Pentru că fenomenalitatea estetică nu se lasă redusă la intuiţie, nici conţinutul operelor nu se reduce la concept. În falsa sinteză dintre spirit şi sensibilitate în intuiţia estetică pîndeşte nu mai puţin falsa şi fixa lor polaritate; concepţia ce stă la baza esteticii intuiţiei, după care, în sinteza artefactului tensiunea, esenţa sa, ar fi cedat locul unui repaos esenţial, este una reificantă.

---

[46] Kant, *op. cit.*, p. 73 (ed. rom.: p. 112).

---

[47] *Op. cit.*, p. 53 (ed. rom.: p. 95).

Caracterul intuitiv nu este o *characteristica universalis* a artei. El este unul intermitent. Esteticienii n-au prea observat-o; una dintre rarele excepţii este uitatul Theodor Meyer, care a dovedit că operelor literare nu le corespunde nici un fel de intuiţie sensibilă a ceea ce pretind ele că spun, şi că nu în foarte problematica lor reprezentare optică, pe care ar provoca-o, ci în structura limbajului constă concreteţea acestora[48]. Operele literare nu au nevoie de împlinire prin reprezentare sensibilă, ele fiind concrete în limbaj şi, prin intermediul lui, infiltrate cu non-sensibil, conform oxymoronului intuiţiei nonsensibile. Şi în arta cea mai puţin conceptuală opera comportă un moment non-sensibil. Teoria care, de dragul lui *thema probandum*, neagă acest fapt, ia partea filistinismului care, pentru muzica ce-i place, a consacrat expresia de banchet al auzului. Tocmai în marile ei forme emfatice, muzica include complexe ce pot fi înțelese doar printr-o non-prezență sensibilă, prin amintire sau așteptare, și care în propria lor structură conțin definiții categoriale de acest gen. Este imposibilă, de pildă, interpretarea ca așa-zisă formă de succesiune a raporturilor distanțate dintre execuția primei mișcări a *Eroicii* și expozițiunea temei, și contrastul extrem dintre aceasta și reluarea temei: opera este intelectuală în sine, fără să se ferească și fără ca integrarea să-i prejudicieze propria lege. Într-atît par artele să fi evoluat către unitatea lor în cadrul artei, încît nici cu operele vizuale nu se mai întîmplă altfel. Mijlocirea spirituală a operei de artă, prin care ea contrastează cu realitatea empirică, nu este realizabilă dacă nu implică și dimensiunea discursivă. Dacă opera ar fi intuitivă în sens strict, ea ar rămîne prizonieră a contingenței datului sensibil nemijlocit, căreia opera îi opune tipul ei de logicitate. Rangul estetic i se decide în funcție de modul în care concretul ei se eliberează de contingență datorită unei construcții integrale. Separația puristă, așadar raționalistă, între intuiție și conceptual se efectuează în funcție de dihotomia dintre raționalitate și sensibilitate, pe care societatea o exercită și o comandă din punct de vedere ideologic. Arta ar trebui mai curînd să i se opună *in effigie* prin critica ce o conține în mod obiectiv; exilată la polul sensibil, ea nu face decît s-o confirme. Minciuna pe care arta o combate nu este raționalitatea, ci opoziția ei rigidă față de particular; izolînd momentul particular ca intuitiv, ea girează această rigiditate și utilizează reziduul abandonat de raționalitatea socială pentru a deturna atenția de la ea. Căci după preceptul estetic, cu cît se pretinde mai mult operei să fie integral intuitivă, cu atît se reifică aspectul său spiritual, χωρις al fenomenului, dincolo de formația a ceea ce apare. Îndărătul cultului caracterului intuitiv pîndește convenția filistină a corpului întins pe canapea, în timp ce sufletul se ridică spre înălțimi: apariția ar trebui să fie destindere facilă, reproducere a forței de muncă, iar spiritul devine la modul palpabil ceea ce opera exprimă pe cale conceptuală, cum spune clișeul. Protest constitutiv împotriva pretenției de totalitate a discursivului, operele de artă așteaptă tocmai din acest motiv răspunsul și soluția și, în acest sens, apelează inevitabil la concepte. Nici o operă n-a atins vreodată identitatea dintre intuiția pură și universalitatea obligatorie, pe care estetica tradițională o presupune ca propriul *a priori*. Doctrina intuiției este falsă, deoarece ea atribuie artei din punct de vedere fenomenologic ceea ce ea nu realizează. Nu puritatea intuiției este criteriul operelor de artă, ci intensitatea cu care ele realizează tensiunea momentului intuitiv în raport cu momentele intelectuale ce le sînt inerente. Cu toate acestea, tabu-ul ce afectează elementele non-intuitive ale operelor de artă nu este lipsit de fundament. Ceea ce este conceptual în opere implică sisteme de judecăți, dar judecata este incompatibilă cu opera. Judecăți pot fi formulate, dar opera nu judecă, poate și pentru că ea este de la tragedia attică încoace deliberare. Dacă aspectul discursiv uzurpă primatul în opera de artă, raportul ei față de ceea ce îi este exterior devine prea nemijlocit și conformist, chiar și acolo unde, precum la Brecht, ea se mîndrește cu contrariul: ea devine realmente pozitivistă. Opera de artă trebuie să-și insereze raportului ei de imanență componentele discursive într-o mișcare contrarie celei orientate către exterior, apofantice, prin care se eliberează elementul discursiv. Limbajul liricii avangardiste o realizează, revelîndu-i astfel dialectica specifică. Este evident că operele de artă nu-și pot vindeca rana pe care le-o provoacă abstracția decît printr-o abstracție sporită, ce împiedică contaminarea fermenților conceptuali cu realitatea empirică: conceptul devine „parametru". Dar arta, ca activitate esențialmente spirituală, nici nu poate fi pur intuitivă. Concomitent, ea trebuie întotdeauna gîndită: ea însăși gîndește. Prevalența doctrinei intuiției, ce contrazice toată experiența operelor de artă, este un reflex dirijat împotriva reificării sociale. Ea duce la constituirea unei branșe aparte a nemijlocirii, oarbă față de straturile obiectuale ale operelor de artă, constitutive pentru ceea ce în ele este mai mult decît material. După cum remarca Heidegger împotriva idealismului[49], ele nu numai că sînt fundate în lucruri. Propria lor obiectivare le transformă în lucruri de gradul al doilea. Structura lor interioară, ce ascultă întotdeauna de o logică imanentă, ceea ce au devenit ele în sine, nu este atins de intuiția pură, iar ceea poate fi sesizat intuitiv la ele este mijlocit prin structură; vizavi de aceasta, caracterul lor intuitiv este neesențial, și fiecare experiență a operelor de artă trebuie să-și depășească această componentă intuitivă. Dacă n-ar fi decît intuitive, ele ar constitui un efect subaltern, efect fără cauză, după expresia lui Richard Wagner. Reificarea este esențială în opere și contrazice esența lor fenomenală; caracterul lor de obiect este nu mai puțin dialectic decît elementul lor intuitiv. Dar obiectivarea operei de artă nu se confundă deloc cu materialul său, cum credea Vischer, uitînd de Hegel, ci este rezultantă a jocurilor de forțe în operă, înrudită, ca sinteză, cu caracterul de obiect. O anumită analogie există cu dublul caracter al lucrului la Kant ca în-Sine transcendent și obiect constituit subiectiv, legitate a aparițiilor sale. Pe de o parte, operele de artă sînt lucruri în spațiu și timp; este greu de spus dacă printre ele pot fi considerate și formele muzicale de frontieră, precum improvizația, dispărută mai întîi și apoi resuscitată; căci momentul pre-obiectual al operelor de artă răzbate mereu în cel obiectual. Cu toate acestea, există argumente și pentru practica improvizației; apariția ei într-un timp empiric; în plus faptul că ea revelă modele obiectivate, cel mai des convenționale. Căci în măsura în care operele de artă sînt opere, ele sînt lucruri în ele însele, obiectivate în virtutea propriei legi formale. Faptul că, în cazul dramei, spectacolul și nu textul tipărit, iar în cazul muzicii sonoritățile vii și nu notele pot fi considerate drept obiect, dovedește precaritatea caracterului de obiect în artă, fără însă ca opera de artă să fie scutită de participarea ei la lumea materială. Partiturile nu sînt numai, aproape întotdeauna, mai bune decît execuția lor, ci ele reprezintă mai mult decît simple indicații în vederea acesteia; mai mult decît obiectul însuși. Ambele concepte ale operei de artă ca obiect nu sînt dealtfel obligatoriu separate. Execuția muzicală a fost pînă mai ieri nu mai mult decît versiunea interlineară a partiturilor. Fixarea prin semne sau note nu este exterioară obiectului; prin ea, opera de artă se autonomizează în raport cu propria-i geneză: de aici și primatul textelor față de interpretarea lor. De fapt, non-fixatul în artă este, cel mai adesea în aparență, mai aproape de impulsul mimetic, dar frecvent nu peste, ci sub nivelul a ceea ce s-a fixat, relicvă a unei practici depășite, de cele mai multe ori regresivă. Cea mai recentă revoltă împotriva fixării operelor ca reificare, de pildă înlocuirea virtuală a sistemului de măsuri prin imitații grafico-neumice ale operațiilor muzicale, continuă să fie, în comparație cu aceea, semnificativă, reificare de stil vechi. Pe de altă parte, respectiva revoltă n-ar fi atît de răspîndită dacă opera de artă n-ar fi afectată de caracterul ei imanent de obiect. Doar o credință artistică limitată și filistină ar putea ignora complicitatea caracterului de obiect artistic cu caracterul social, și astfel falsitatea sa, fetișizarea a ceea ce este în sine proces, relație între momente. Opera de artă este proces și moment totodată. Obiectivarea ei, condiție a autonomiei estetice, este și rigidizare. Cu cît se obiectivizează travaliul social conținut în opera de artă și cu cît va fi el în totalitate organizat, cu atît mai perceptibil va suna ea a gol și se va înstrăina de sine însăși.

---

[48] *Cf.* Theodor A. Meyer, *Das Stilgesetz der Poesie*, Leipzig 1901, *passim*.

---

[49] *Cf.* Martin Heidegger, *Holzwege*, ediția a 2-a, Frankfurt am Main 1952, pp. 7 și urm.

Emanciparea față de conceptul de armonie se revelă ca revoltă împotriva aparenței: construcția este tautologic inerentă expresiei, față de care ea reprezintă polul opus. Dar această revoltă împotriva aparenței nu are loc, cum gîndea Benjamin, în favoarea jocului, deși nu se poate ignora, de exemplu, caracterul ludic al permutărilor în locul dezvoltărilor fictive. În perspectiva ansamblului, criza aparenței va antrena probabil pe cea a jocului: ceea ce convine armoniei născute din aparență este valabil și pentru inocența jocului. Arta ce-și caută în joc salvarea de aparență se preschimbă în sport. Violența crizei aparenței se revelă însă în faptul că ea atinge în egală măsură și muzica, aceea căreia, la *prima vista*, îi repugnă iluzoriul. În ea, momentele fictive pier chiar și în forma lor sublimată, și aceasta privește nu doar expresia unor sentimente inexistente, ci totodată elemente structurale precum ficțiunea unei totalități percepute ca irealizabilă. În marea muzică, precum cea a lui Beethoven, dar, se pare, mult dincolo de arta temporală, elementele pretins originare pînă la care ajunge analiza sînt deseori surprinzător de insignifiante. Doar în măsura în care ele se apropie asimptotic de neant, ele se contopesc pentru a deveni, parcă, un tot. Ca forme parțiale distincte, ele tind însă mereu să redevină ceva anume: motiv sau temă. Nulitatea imanentă a determinărilor sale elementare precipită arta integrală în zona amorfului; căderea se accelerează cu cît crește rigoarea organizării ei. Singură natura amorfă face opera aptă de integrarea sa. Prin desăvîrșire, prin distanța de natura neformată, se reinstalează momentul natural, încă-ne-formatul, ne-articulatul. Privirea asupra operelor de artă din imediata apropiere face ca operele cele mai obiective să se transforme în haos, iar textele în cuvinte. Cînd îți imaginezi că stăpînești nemijlocit detaliile operelor de artă, acestea se evaporă în indeterminat și indistinct: într-atît de mijlocite sînt ele. Aceasta este manifestarea aparenței estetice în structura operelor de artă. Particularul, elementul lor vital, se volatilizează; concretețea lui se evaporă sub privirea micrologică. Procesul, încremenit în fiecare operă de artă ca element obiectual, rezistă fixării sale în obiect și se pierde în sfera de unde a venit. Exigența obiectivării operelor de artă se frînge în înseși operele. Atît de adînc este ancorată iluzia în operele de artă, inclusiv în cele nemimetice. Adevărul operelor de artă ține de măsura în care reușesc să absoarbă, în necesitatea lor imanentă, non-identicul conceptului, ceea ce, în raport cu acesta, rămîne în contingent. Finalitatea lor are nevoie de absența de finalitate. Astfel se inoculează în rigoarea lor logică ceva iluzoriu; însăși această logica este încă aparență. Finalitatea lor trebuie să se lase suspendată prin propria alteritate pentru a subzista. Nietzsche a spus-o prin propoziția fără îndoială problematică cum că totul în opera de artă ar putea fi la fel de bine altceva; formula nu rezistă, evident, decît în sînul unui idiom prestabilit, al unui „stil" garantînd o anumită marjă de variație. Dar chiar dacă închiderea imanentă a operelor nu este considerată la modul strict, aparența le ajunge din urmă acolo unde își fac iluzia că ar fi cel mai protejate de ea. Ele o dovedesc ca mincinoasă, dezmințind obiectivitatea pe care o construiesc. Ele însele, și nu doar iluzia pe care o trezesc, reprezintă aparența estetică. Caracterul iluzoriu al operelor de artă s-a concentrat în pretenția lor de a fi totalitate. Nominalismul estetic a sfîrșit în criza aparenței, în măsura în care opera de artă vrea să fie esențială în sens emfatic. Reacția împotriva aparenței își are locul ei în ansamblu. Fiecare moment al aparenței estetice antrenează astăzi cu sine o incoerență estetică, contradicții între modul în care apare opera de artă și modul în care ea este. Apariția ei emite pretenția de esențialitate; ea n-o onorează decît la modul negativ, dar în pozitivitatea apariției sale există întotdeauna și gestul unui plus, un patos de care nici opera radical non-patetică nu se poate lipsi. Dacă întrebarea în legătură cu viitorul artei n-ar fi sterilă și suspectă de tehnocrație, ea s-ar concentra fără doar și poate asupra chestiunii de a ști dacă arta poate supraviețui aparenței. Un caz tipic al crizei acesteia a fost acum patruzeci de ani rebeliunea trivială împotriva costumului în teatru, cu Hamlet în frac și Lohengrin fără lebădă. Revolta nu privea într-atît violările pe care operele de artă și le permiteau la adresa gîndirii realiste dominante, cît se ridica împotriva imageriei ei imanente, pe care nu mai putea s-o suporte multă vreme. Începutul din *À la recherche du temps perdu* trebuie interpretat ca tentativă de a depăși prin viclenie caracterul de aparență: de a aluneca imperceptibil în monada operei de artă, fără a instaura forțat imanența formală și fără a oferi iluzia unui narator omniprezent și omniscient. Problema de a ști cum să începi și cum să termini anunță posibilitatea unei teorii formale a esteticii concomitent globale și materiale, avînd a trata și categoriile continuității, a contrastului, a legăturilor intrastructurale, a dezvoltării, a „nodului" și nu în ultimul rînd chestiunea dacă totul trebuie să fie astăzi la distanță egală sau în proporții diferite de compactizare în raport cu centrul. Aparența estetică a avansat în secolul al XIX-lea în sfera fantasmagoriei. Operele de artă au șters urmele producției lor; probabil pentru că spiritul pozitivist, în plină expansiune, s-a comunicat artei în măsura în care ea urma să devină faptă, rușinîndu-se de felul prin care compacta ei nemijlocire s-ar fi revelat ca mijlocită[50]. Operele de artă s-au conformat acestui demers pînă tîrziu, în plină modernitate. Caracterul lor de aparență a sporit pînă la a deveni absolut; este tocmai ceea ce se ascunde sub termenul hegelian de religie a artei, pe care opera schopenhaurianului Wagner a considerat-o în litera ei. Modernitatea s-a ridicat ulterior împotriva aparenței unei aparențe pretinzînd a nu fi aparență. Aici converg toate eforturile pentru a perfora coerența imanentă ermetică prin atacuri directe, pentru a da frîu liber producției concentrate în produs și, în anumite limite, a substitui procesul de producție rezultatului său; intenția n-a fost dealtfel prea străină nici marilor reprezentanţi ai epocii idealiste. Latura fantasmagorică a operelor literare, care le-a făcut irezistibile, le devine suspectă nu doar în aşa-numitele orientări neo-obiectiviste, în funcţionalism, ci deja în formele tradiţionale precum romanul, în care se asociază iluzia caleidoscopică, omniprezenţa fictivă a naratorului cu pretenţia unui concomitent fictiv dat drept real şi ireal dat drept ficţiune. Deşi aflaţi la antipod, atît George cît şi Karl Kraus l-au respins, dar şi străpungerea comentată a purei sale imanenţe formale prin romancierii Proust şi Gide depune mărturie despre aceeaşi *malaise*, independentă de climatul general antiromantic al epocii. Aspectul fantasmagoric, ce întăreşte din punct de vedere tehnologic iluzia existenţei în sine a operelor, ar putea trece mai curînd drept adversar al operei de artă romantice, care, din capul locului, sabotează fantasmagoria prin ironie. Aceasta devine jenantă, deoarece existenţa în sine ca monolit, căreia opera de artă pură i se abandonează, este incompatibilă cu definiţia ei de lucru fabricat de oameni şi deci, *a priori*, melanjat cu lumea lucrurilor. Dialectica artei moderne este în mare măsură aceea care vrea să se scuture de caracterul de aparenţă, tot aşa cum fac animalele de coarnele ce le cresc. Aporiile mişcării istorice a artei îşi proiectează umbra asupra posibilităţii ei de a continua să existe. Inclusiv curente antirealiste, precum Expresionismul, au participat la rebeliunea împotriva aparenţei. În timp ce contesta imitaţia lumii exterioare, el îşi propunea manifestarea deschisă a stărilor sufleteşti reale, apropiindu-se de psihogramă. Ca urmare a acestei revolte, operele de artă ajung însă să regreseze la obiectualitatea pură, ca şi cum ar trebui să-şi ispăşească *hybris*-ul, pretenţia de a fi mai mult decît artă. Cea mai recentă pseudomorfoză cu ştiinţa, mai curînd copilărească şi ignorantă, este simptomul cel mai palpabil al acestui regres. Nu puţine produse ale muzicii şi picturii contemporane ar fi subsumabile, cu toată abstracţia şi absenţa expresiei, unui al doilea naturalism. Proceduri grosier preluate din fizică privitoare la materialele, relaţii calculabile între parametri refulează stîngaci aparenţa estetică, adevărul asupra condiţiei sale de lucru instaurat. În măsura în care această trăsătură a dispărut în coerenţa lor autonomă, ea a lăsat totuşi în urma sa *aura* ca pe un reflex al umanului ce s-a obiectivizat în ele. Alergia faţă de *aură*, căreia nu i se poate sustrage astăzi nici o artă, este inseparabilă de inumanitatea ce stă să se dezlănțuie. Recenta reificare, regres al operelor de artă pînă la nivelul efectiv al unei barbarii manifeste din punct de vedere estetic, și culpabilitatea fantasmagorică sînt amestecate la modul inextricabil. Deîndată ce opera de artă începe să tremure în chip fanatic pentru propria puritate, pînă cînd ajunge să se îndoiască de ea și să arate spre exterior ceea ce nu mai poate deveni artă, pînza ecranului și materialul sonor brut, ea devine inamicul ei înseși, continuarea directă și falsă a raționalității scopurilor. Această tendință sfîrșește în *happening*. Legitimitatea rebeliunii împotriva aparenței ca iluzie și ceea ce ce este iluzoriu în această rebeliune, altfel spus speranța că aparența estetică se poate salva din mocirlă pe cont propriu, sînt totuna. Este limpede că de o latură a imitației, chiar latentă, a realului, și o dată cu ea de iluzie, caracterul imanent de aparență al operelor nu se poate debarasa nici parțial. Căci tot ce conțin operele de artă ca formă și material, spirit și materie, s-a refugiat din realitate în opere și s-a debarasat aici de ea; în acest mod devin ele dealtfel copii ale acesteia. Chiar și cea mai pură determinare estetică, apariția, este mijlocită în raport cu realitatea, ca negație determinată a acesteia. Diferența dintre operele de artă și empirie, caracterul lor de aparență, se constituie în această realitate și în tendința opusă ei. Atunci cînd operele de artă au încercat, de dragul propriului concept, să suprime în mod absolut această referință, ele n-au făcut decît să-și suprime propria premiză. Arta este nesfîrșit de dificilă și prin aceea că trebuie să-și transceandă conceptul pentru a-l realiza, dar acolo unde devine asemănătoare cu lucrurile reale se adaptează la reificarea împotriva căreia protestează: angajamentul devine astăzi inevitabil o concesie estetică. Inefabilul iluziei este cel care împiedică concilierea antinomiei aparenței estetice într-un concept al fenomenului absolut. Prin aparența care revelă acest inefabil, operele de artă nu se transformă literalmente în epifanii, chiar dacă experienței estetice genuine îi este foarte dificil să nu creadă, vizavi de opere de artă autentice, că în ele este prezent absolutul. Grandorii operelor de artă îi este inerentă facultatea de a deștepta această încredere. Calea pe care devin ele o desfășurare a adevărului reprezintă concomitent păcatul lor cardinal, de care arta nu se poate ea singură lepăda.

---

[50] *Cf.* Theodor W. Adorno, *Versuch über Wagner*, ediția a 2-a, München/Zürich 1964, pp. 90 și urm.

Ea îl duce cu sine mai departe ca și cum acesta i s-ar fi iertat. – Că în ciuda a tot și toate rămîne de purtat mai departe o chinuitoare rămășiță celestă de aparență, ține de faptul că și acele opere ce refuză aparența sînt rupte de efectul politic real ce a inspirat la origine această concepție în Dadaism. Însuși comportamentul mimetic, prin care operele ermetice luptă cu principiul burghez după care totul trebuie să servească la ceva, se face complice prin aparența în-Sinelui pur, căruia nu-i scapă nici ceea ce ulterior îl distruge. Dacă n-ar exista pericolul unui *malentendu* idealist, aceasta ar putea fi investită ca lege a oricărei opere, cu șansa de a ajunge astfel foarte aproape de însăși legitatea esteticii: faptul că ea devine analogă propriului său ideal obiectiv, și în nici un caz celui al artistului. Mimesis-ul operelor de artă este asemănare cu sine însuși. Univocă sau ambiguă, acea lege este stabilită de însăși baza fiecărei opere; în virtutea propriei constituții, nici o operă nu este înafara ei. În acest fel se disting imaginile estetice de cele de cult. Prin autonomia lor formală, operele de artă, nefiind simboluri, își interzic încorporarea absolutului. Imaginile estetice sînt supuse interdicției imaginilor. În această măsură, aparența estetică și chiar consecința sa ultimă proiectată în opera ermetică este realmente adevăr. Operele ermetice afirmă ceea ce este transcendental în ele nu ca un Fiind într-o sferă superioară, ci ele evidențiază totodată prin neputința și inutilitatea lor în lumea empirică inclusiv fragilitatea conținutului lor. Turnul de fildeș, pe care cei conduși din țările democratice îl disprețuiesc laolaltă cu conducătorii celor totalitare, posedă, datorită consecvenței impulsului mimetic ca identitate cu sine însuși, un caracter eminent iluminist; *spleen*-ul său reprezintă o conștiință mai justă decît doctrinele asupra operei angajate sau didactice, al căror caracter regresiv devine flagrant în prostia și trivialitatea așa-ziselor sentințe pe care acestea le comunică. Este și motivul pentru care arta radical modernă, în ciuda verdictelor sumare ce le pronunță peste tot cei politicește interesați, se poate numi avangardistă nu doar din unghiul tehnicilor desfășurate aici, ci și prin conținutul său de adevăr. Modul prin care sînt însă operele de artă mai mult decît existență se confundă, o dată mai mult, nu cu o realitate existențială, ci cu limbajul lor. Operele autentice vorbesc, deși ele refuză aparența, începînd cu iluzia fantasmagorică și mergînd pînă la cel din urmă suflu al *aurei*. Efortul de a le cenzura de ceea ce subiectivitatea contingentă exprimă pur și simplu prin întregul lor conferă involuntar propriului lor limbaj, cu atît mai mult, relief. Este tocmai ce înseamnă în opera de artă termenul de expresie. Pe bună dreptate că tocmai acolo unde este el utilizat de multă vreme și în mod explicit: ca indicație tehnică în muzică, el nu pretinde să exprime nimic specific, nici un conținut sufletesc anume. Altfel, *espressivo* ar fi substituibil printr-un termen desemnînd ceva exprimabil în mod precis. Compozitorul Arthur Schnabel s-a străduit în această direcție, dar nu i-a mers.

Nici o operă de artă nu posedă o unitate integrală, fiecare trebuie s-o simuleze și atunci intră în conflict cu sine însăși. Confruntată cu realitatea antagonistă, unitatea estetică ce i se opune devine aparență deasemenea la modul imanent. Elaborarea totală a operelor sfîrșește în aparența după care viața lor ar fi totuna cu viața momentelor lor, dar aceste momente introduc în ele eterogenul, iar aparența devine una falsă. Orice analiză mai perspicace descoperă realmente elemente de ficțiune în unitatea estetică, fie că părțile nu se îmbină în aceea, care le este impusă, fie că momentele care sînt adaptate din start unității respective nu sînt, de fapt, momente. Pluralitatea în operele de artă nu mai este ce-a fost, ci una elaborată deîndată ce ea penetrează în domeniul acestora; faptul condamnă concilierea estetică la non-pertinență estetică. Opera de artă este aparență nu doar ca antiteză la existență, ci și în raport cu ceea ce pretinde de la sine însăși. Ea se impregnează de incoerență. Tocmai în virtutea coerenței lor de sens se prezintă operele de artă drept un Fiind-în-Sine. Ea constituie în ele organonul aparenței. Dar în măsura în care ea le integrează, sensul însuși, cel care le fondează unitatea, este declarat prezent prin opera de artă, fără însă ca el să fie realmente. Sensul, care produce aparența, contribuie în chip fundamental la caracterul de aparență. Cu toate acestea, aparența sensului nu este definiția sa completă. Căci sensul unei opere de artă este în același timp esența ce se ascunde în faptic; el traduce în apariție ceea ce altfel aceasta ocultează. Acesta este scopul pe care-l are în vedere manifestarea operei care-i grupează momentele într-o relație expresivă, și devine dificil, prin examenul critic, să separi acest scop de afirmativ, de aparența realităţii sensului, într-atît de minuţios încît să se suprapună peste construcţia conceptual-filozofică. Chiar şi atunci cînd arta acuză de monstruozitate esenţa ascunsă care-i provoacă apariţia, această negaţie implică o esenţă non-prezentă, cea a posibilităţii, ce-i serveşte drept criteriu; sensul este inerent şi negaţiei sensului. Faptul că aparenţa i se asociază oridecîteori acesta se manifestă în opera de artă îi conferă artei, în întregul ei, tristeţea; ea doare cu atît mai mult, cu cît reuşita coeziunii sugerează în mod impecabil sensul; tristeţea este accentuată de acel „dacă ar fi fost să fie". Ea este umbra eterogenului ascuns în fiecare formă, pe care aceea încearcă să-l excomunice, umbră a existenţei ca atare. În operele de artă fericite, tristeţea anticipează negaţia sensului din cele dislocate, imagine pe dos a dorinţei. Din operele de artă reiese în chip implicit că lucrul acela există, pe fundalul faptului că, – subiect gramatical fără nume –, el nu există; el nu se poate raporta în chip demonstrativ la nimic din ceea ce există pe lume. În utopia formei proprii, arta se încovoaie sub povara apăsătoare a empiriei, căreia, în calitate de artă, îi întoarce spatele. Altfel, perfecţiunea ei este vană. Aparenţa operelor de artă este înrudită cu progresul integrării, pe care trebuie să şi-o pretindă lor însele şi prin care conţinutul acestora pare unul nemijlocit prezent. Moştenirea teologică a artei constă în secularizarea revelaţiei, ideal şi totodată limită a fiecărei opere. A contamina arta cu revelaţia ar însemna reproducerea în teorie, în mod ireflexiv, a inevitabilului său caracter fetişist. Suprimînd amprenta revelaţiei într-însa, arta ar fi degradată pînă la nivelul de repetiţie indistinctă a ceea ce există. Coerenţa sensului, unitatea, este manifestată de operele de artă pentru că aceasta nu este şi, fiind manifestată, neagă în-Sinele de dragul căruia s-a realizat manifestarea – în ultimă instanţă, arta însăşi. Fiecare artefact lucrează împotriva lui însuşi. Opere dispuse ca un *tour de force*, ca act de echilibristică, revelă un lucru superior artei întregi: realizarea imposibilului. De fapt, imposibilitatea oricărei opere de artă caracterizează şi pe cea mai simplă dintre ele drept *tour de force*. Denigrarea virtuozităţii de către un Hegel[51], entuziasmat însă de Rossini, atitudine care a supravieţuit pînă la ranchiuna față de Picasso, face pe plac, camuflat, ideologiei afirmative, ce disimulează caracterul antinomic al artei și al tuturor produselor sale: operele pe placul ideologiei afirmative sînt și cele aproape mereu orientate către *topos*-ul, sfidat de respectivul *tour de force*, cum că marea artă ar trebui să fie simplă. Nici cel mai neînsemnat criteriu de productivitate al analizei estetico-tehnice nu descoperă calea prin care o operă de artă devine *tour de force*. Doar la nivelul unei practici artistice ce se situează înafara conceptului uzual de cultură al artei, ideea de *tour de force* se prezintă dezvăluită; este poate motivul simpatiei dintre avangardă și *music hall* ori *varieté*, întîlnire a extremelor împotriva domeniului intermediar, hrănindu-se cu interioritate, al unei arte care, prin caracterul ei cultural, trădează ceea ce arta ar trebui să fie. Arta resimte la modul dureros aparența estetică în caracterul principial insolubil al problemelor sale tehnice; la modul cel mai evident în chestiunile reprezentării artistice: ale execuției muzicii sau dramelor. A le interpreta corect înseamnă a le formula ca problemă: a dobîndi conștiința cerințelor incompatibile cu care operele îi confruntă pe interpreții lor în relația conținutului cu apariția sa. Redarea operelor trebuie să găsească, prin dezvăluirea acelui *tour de force* cuprins în aceste cerințe, punctul de indiferență, unde se ascunde posibilitatea imposibilului. În virtutea antinomiei operelor, redarea lor pe deplin adecvată nu este de fapt posibilă, căci aceasta ar trebui să reprime un moment contradictoriu. Criteriul suprem al interpretării este întrebarea dacă ea reușește, refuzînd o asemenea reprimare, să devină terenul conflictelor ce s-au ascuțit în respectivul *tour de force*. – Operele de artă concepute ca *tour de force* sînt aparență deoarece sînt obligate să se prezinte drept ceea ce, în esență, nu pot să fie; ele se corectează, evidențiindu-și propria imposibilitate: aceasta este legitimarea elementului de virtuozitate în artă, pe care o estetică obtuză a interiorității o dezavuează. În cazul operelor celor mai autentice se poate face dovada unui *tour de force*, al realizării unui irealizabil. Bach, pe care și-ar fi dorit să și-l anexeze doctrina unei interiorități vulgare a artei, a fost un virtuoz în concilierea inconciliabilului. Compozițiile sale muzicale sînt sinteză a gîndirii basului continuu armonic și a celei polifonice. Ea s-a introdus fără hiat în logica unui progres armonic, dar acesta, simplu rezultat al execuției vocilor, se debarasează de povara sa apăsătoare, eterogenă; tocmai acest fapt conferă operei lui Bach plutirea ei absolut singulară. Cu o rigoare similară se poate prezenta paradoxul unui *tour de force* la Beethoven: faptul că ceva devine din nimic constituie proba esteticește vie a celor dintîi pași din logica hegeliană.

---

[51] *Cf.* Hegel, *op. cit.*, Partea a treia, pp. 215 şi urm.

Caracterul de aparență al operelor de artă este mijlocit în mod imanent, prin propria sa obiectivitate. Prin fixarea unui text, a unei picturi, a unei muzici, opera există realmente și simulează pur și simplu devenirea pe care o înglobează conținutul ei; chiar și tensiunile extreme ale unei desfășurări în timp estetic sînt fictive în măsura în care sînt decise o dată pentru totdeauna și din capul locului în operă; timpul estetic este realmente indiferent față de cel empiric, pe care îl neutralizează. Dar în paradoxul acelui *tour de force* ce consistă în a face posibil imposibilul se ascunde paradoxul estetic ca atare: cum poate fabricarea să provoace apariția ne-fabricatului; cum poate fi totuși adevărat ceva ce, în conformitate cu propriul concept, este neadevărat? Aceasta nu se poate concepe decît printr-un conținut ce este diferit de aparență; dar nici o operă de artă nu-și posedă conținutul altfel decît prin aparență, în chiar structura ei proprie. Din acest motiv, nucleul esteticii ar fi salvarea aparenței, iar dreptul emfatic al artei, legitimitatea adevărului ei, depinde de acea salvare. Aparența estetică vrea să salveze ceea ce spiritul activ, care i-a produs și vehiculele, artefactele, sustrage din sfera pe care o reduce la starea de material pur, ca pentru-Altul. Doar că, astfel, ceea ce era de salvat devine el însuși, astfel, acolo unde nu este produs de spiritul activ, un dominat; salvarea prin aparență este ea însăși aparentă, iar opera de artă își asumă această neputință prin chiar caracterul ei de aparență. Aparența nu este *characteristica formalis*, ci una materială a operelor de artă, amprenta mutilării, pe care ele ar dori s-o revoce. Doar în măsura în care conținutul lor este cu adevărat nonmetaforic, arta, ca fabricată, se debarasează de aparența produsă de fabricare. Dimpotrivă, dacă, datorită tendinței spre imitație, se comportă ca și cum ar fi ceea ce pare, se transformă în înșelătoria lui *trompe-l'oeil*, victimă a chiar momentului pe care a dorit să-l camufleze; pe aceasta se bazează ceea ce s-a numit cîndva obiectivitate. Idealul ei ar fi ca opera de artă, fără a dori să pară prin nici una din trăsăturile ei altceva decît este, să fie în sine structurată în așa fel încît, potențial, modul în care ea apare să se confunde cu ceea ce vrea să fie. Poate că, prin ființarea în-formă, nu prin iluzie și nici prin forțarea vană de către opera de artă a constrîngerilor caracterului ei de aparență, aceasta n-ar mai avea ultimul cuvînt. Dar chiar și obiectivarea operelor de artă nu se poate desprinde de vălul aparenței. Atîta vreme cît forma acestora nu este identică pur și simplu cu adecvarea la scopurile practice, ele rămîn, inclusiv acolo unde structura lor nu vrea să pară nimic, nu mai puțin aparențe față cu realitatea de care diferă prin simpla lor definiție ca opere de artă. Odată lichidate momentele aparenței ce le sînt inerente, avantajul rămîne de partea aparenței emanînd din propria lor existență, care, prin integrarea ei, se concentrează într-un în-Sine, ceea ce operele, în calitatea lor de produse instituite, nu sînt. Nu ar mai fi indicat, de pildă, să se pornească de la o formă prestabilită, ci, din contra, s-ar recomanda renunțarea la formula retorică, la ornament, la resturile unor forme generale; opera de artă ar trebui să se organizeze pornind de la bază. Nimic însă nu mai garantează operei de artă, după ce mișcarea sa imanentă a dinamitat formele generale, că va mai ajunge să se desăvîrșească și că ale sale *membra disiecta* se vor mai recompune vreodată. Faptul a constrîns procedurile artistice să preformeze în spatele culiselor – termenul teatral se potrivește – toate momentele parțiale, în așa fel încît ele să devină apte pentru tranziția către totalitate, tranziție refuzată altfel de contingența detaliilor, considerată în absolut, după lichidarea ordinii prealabile. În acest mod, aparența își anexează proprii inamici jurați. Este deșteptată iluzia cum că aceasta n-ar fi iluzie; că ceea ce este difuz, ceea ce este aici străin de Eu și totalitatea instituită se armonizează *a priori*, în timp ce armonia este la rîndul ei organizată în chip artificial; că, în puritatea sa, procesul ce se desfășoară de la bază spre vîrf este prezentat ca împlinit, deși subzistă în el vechea determinare impusă de la vîrf în jos, imposibil de separat de determinarea spirituală a operelor de artă. În chip tradițional, caracterul de aparență al operelor de artă este raportat la momentul lor sensibil, mai ales în formularea hegeliană a apariției sensibile a Ideii. Această viziune asupra aparenței se găsește în descendența celei tradiționale, a lui Platon și

Aristotel, asupra aparenței lumii sensibile pe de o parte, și a esenței, sau spiritului pur ca ființă adevărată, pe de altă parte. Aparența operelor de artă își are însă originea în esența lor spirituală. Spiritului însuși, ca unul ce a fost separat de alteritatea sa, ce se emancipează de aceasta și este insesizabil în pentru-Sinele său, îi aparține ceva aparent; spiritul, χωρις al corporalului, consistă în erijarea în Fiind a unui Nefiind, a unei abstracții; este momentul de adevăr al nominalismului. Arta face dovada caracterului aparent al spiritului ca esență *sui generis*, considerînd la modul literal pretenția spiritului de a fi Fiind și prezentîndu-l ca atare. Această pretenție, mai mult decît imitația lumii sensibile prin sensibilitatea estetică, la care arta a învățat să renunțe, o împinge către aparență. Spiritul nu este însă doar aparență, ci și adevăr, el nu este doar nălucă a unui Fiind-în-Sine, ci și totodată negație a oricărui fals Fiind-în-Sine. Momentul Nefiindului și al negativității sale penetrează în operele de artă, care, de fapt, nu transformă nemijlocit spiritul în obiect sensibil, fixîndu-l, ci devin ele însele spirit prin chiar relația reciprocă dintre elementele lor sensibile. De aceea caracterul de aparență al artei este și *methexis*-ul său la adevăr. Refugiul în contingență a multe din manifestările artistice de astăzi ar putea fi explicat ca răspuns disperat la ubicuitatea aparenței: contingentul ar urma să se identifice cu totalitatea, dincolo de minciuna unei armonii prestabilite. Cu toate acestea, opera de artă se lasă astfel în voia unei legități oarbe, ce nu se distinge, pe de altă parte, de totala sa determinare de la vîrf, întregul fiind livrat contingenței, iar dialectica detaliului și întregului devalorizată în aparență: în măsura în care de aici nu poate rezulta întregul. Absența desăvîrșită a aparenței regresează în lege haotică, unde întîmplarea și necesitatea își reîmprospătează funesta lor conspirație. Arta n-are nici o putere asupra aparenței, suprimînd-o. Caracterul de aparență al operelor de artă conduce la contradicția dintre cunoașterea lor și conceptul de cunoaștere al rațiunii pure kantiene. Ele sînt aparență prin aceea că își expun interiorul, spiritul, spre exterior, fiind recunoscute în măsura în care, în opoziție cu interdicția formulată în capitolul despre amfibolie, li se recunoaște interiorul. În critica lui Kant la adresa facultății de judecare estetică, ce se prezintă ca fiind atît de subiectivă, încît nici nu se pomenește de vreun interior al obiectului estetic, acesta este totuși presupus în chip virtual în conceptul de teleologie. Kant subordonează operele de artă ideii unei finalități în sine, imanente, în loc să lase unitatea lor doar în seama sintezei subiective a celui ce întreprinde actul cunoașterii. Experiența artistică, ca experiență a unei finalități, se desparte de simpla structurare categorială a haosului de către subiect. Metoda lui Hegel, ce consistă în a se lăsa în seama naturii obiectelor estetice și a face abstracție de efectele lor subiective considerate drept contingente, pune la încercare teza kantiană: teleologia obiectivă devine canon al experienței estetice. Primatul obiectului în artă și cunoașterea operelor ei din interior reprezintă două aspecte ale aceleiași stări de lucruri. Conform distincției tradiționale între obiect și fenomen, operele de artă își au locul, în virtutea tendinței lor contrare obiectualității, și îndeosebi, în definitiv, reificării proprii, printre fenomene. Dar la ele fenomenul este unul al esenței, neindiferent în raport cu ea; fenomenul însuși ține, în cazul lor, de domeniul esenței. Ele sînt, de fapt, caracterizate de teza prin care, după Hegel, realismul și nominalismul se mijlocesc reciproc: esența lor trebuie să apară, apariția lor este esențială, niciuna nu este pentru-Altul, ci propria determinare imanentă. Ca urmare niciuna, indiferent de ceea ce gîndește creatorul său, nu este alcătuită în funcție de un contemplator, nici măcar de un subiect perceptor transcendental; nici o operă de artă nu poate fi descrisă și explicată prin categoriile comunicării. Operele de artă sînt aparente prin faptul că se străduie să stimuleze devenirea într-o existență secundă, modificată, a ceea ce ele însele nu pot fi; fenomen, deoarece acel Nefiind din ele, de dragul căruia ele există, accede datorită realizării estetice la o existență anume, chiar dacă una fracturată. Identitatea dintre esență și fenomen este însă în artă la fel de puțin accesibilă ca și cunoașterea realului. Esența ce se metamorfozează în aparență și o marchează este cea care o și determină să explodeze; ceea ce apare, prin definiția sa ca lucru-ce-apare, este nu mai puțin camuflaj pentru lucrul-ce-apare. Conceptul estetic de armonie și toate categoriile dimprejurul său au dorit să nege acest fapt. Ele au sperat la un compromis între esență și fenomen ca rezultat al cumpătării; o indică termeni din uzul mai vechi și mai degajat al limbii precum „abilitatea artistului". Armonia estetică n-a fost nicicînd realizată, dar constituie şlefuire şi echilibru; în străfundurile a tot ceea ce poate fi numit în artă, pe drept cuvînt, drept armonios, supravieţuieşte disperarea şi contradictoriul[52]. În operele de artă, în concordanţă cu constituţia lor, tot ce este eterogen în raport cu forma lor urmează să se dizolve, deşi ele sînt forme doar în relaţie cu ceea ce şi-ar dori să facă nevăzut. Ele împiedică prin propriul lor *a priori* ceea ce se străduie să apară în ele. Acestea trebuie să-l ascundă, fapt căruia ideea adevărului lor i se opune pînă într-acolo încît se lipsesc de armonie. Fără amintirea contradicţiei şi non-identităţii, armonia ar fi esteticeşte irelevantă, tot aşa cum, conform viziunii din scrierile lui Hegel despre diferenţă, identitatea nu poate fi concepută ca atare decît în raport cu un non-identic. Cu cît operele de artă se cufundă în ideea armoniei, a esenţei ce apare, cu atît mai puţin au ele de cîştigat din ea. Atunci cînd gesturile antiarmonice ale lui Michelangelo, ale bătrînului Rembrandt, ale ultimului Beethoven sînt deduse nu din suferinţele evoluţiei lor subiective, ci din chiar dinamica noţiunii de armonie, şi, în fond, din insuficienţa ei, generalizarea pornind de la fenomene extrem de divergente nu reprezintă, din punctul de vedere al filozofiei istoriei, o eroare. Disonanţa este adevărul armoniei. La rigoare, aceasta din urmă se revelă, în conformitate cu propriul criteriu, ca fiind inaccesibilă. Dezideratele ei se consideră împlinite doar atunci cînd această inaccesibilitate apare ca o parte a esenţei; precum în aşa-numitul stil tîrziu al artiştilor importanţi. El are, mult dincolo de opera individuală, forţa exemplului suspensiei istorice a armoniei estetice în ansamblul ei. Refuzul idealului clasicist nu constituie o schimbare de stil şi nici a unui pretins sentiment al existenţei, ci el provine din coeficientul de divergenţă al armoniei, ce reprezintă conciliat în carne şi oase ceea ce nu este astfel, păcătuind prin aceasta faţă de propriul postulat al esenţei-ce-apare, către care tinde însuşi idealul armoniei. Emanciparea de acesta constituie o dezvoltare a conţinutului de adevăr al artei.

Rebeliunea împotriva aparenţei, insatisfacţia pe care arta o încearcă faţă de sine însăşi, este inclusă în ea din timpuri imemoriale, manifestîndu-se intermitent, ca moment al pretenției ei la adevăr. Din faptul că, din totdeauna, arta, oricare i-ar fi materialul, și-a conservat aspirația spre disonanță, și că această aspirație a fost reprimată doar de către presiunea afirmativă a societății cu care s-a aliat aparența estetică, reiese același lucru. Disonanța înseamnă expresie; consonantul, armonicul, doresc s-o elimine îmblînzind-o. Expresia și aparența se află din capul locului în antiteză. Dacă expresia nu se lasă reprezentată decît ca una a suferinței – bucuria s-a arătat rebelă față de orice expresivitate, poate pentru că nu există încă în realitate, iar fericirea ar fi inexpresivă –, arta dispune prin expresie, în chip imanent, de momentul prin care, constituent al său, ea se apără de imanența legii formale. Expresia artei se comportă mimetic, tot așa cum expresia ființelor vii este cea a durerii. Trăsăturile expresiei, gravate în operele de artă, fără de care acestea ar fi trunchiate, constituie linii de demarcație față de aparență. Dar pentru că, opere de artă fiind, ele rămîn aparență, conflictul dintre aceasta, între formă în sens larg, și expresie rămîne netranșat și fluctuează pe parcursul istoriei. Comportamentul mimetic, o luare de poziție față de realitate dincolo de opoziția imobilă dintre subiect și obiect, este acaparat de aparență, de la tabu-ul mimetic încoace, prin intermediul artei ca organ al mimesis-ului, și devine, ca un complement al autonomiei formei, chiar suportul său. Evoluția artei este cea a unui *quid pro quo*: expresia, prin care experiența non-estetică penetrează operele pînă în străfunduri, devine imagine originară a fictivului în artă, ca și cum tocmai acolo unde este mai permeabilă la experiența reală, cultura ar veghea la modul cel mai riguros ca frontiera să nu fie încălcată. Valorile expresive ale operelor de artă încetează să fie nemijlocit cele ale viului. Fracturate și metamorfozate, ele devin expresie a lucrului însuși: termenul de *musica ficta* este mărturia cea mai timpurie în acest sens. Acel *quid pro quo* nu neutralizează doar mimesis-ul; el este și consecința lui. Atunci cînd comportamentul mimetic nu imită ceva, ci pe sine însuși, operele de artă își propun și ele să procedeze la fel. În expresie ele nu imită emoțiile umane, și cu atît mai puțin pe cele ale autorilor lor; dacă se lasă definite esențialmente în acest mod, cad victime, ca imitații, reificării căreia impulsul mimetic i se opune. În același timp se împlinește în expresia artistică judecata istorică asupra mimesis-ului, considerat drept un comportament arhaic: aceea că, practicat nemijlocit, el nu este cunoaștere; că tot ceea ce imită nu se aseamănă cu modelul; că intervenția prin mimesis a eșuat – fapt care îl exilează în arta ce se comportă în chip mimetic, tot așa cum, prin obiectivarea respectivului impuls, arta respectivă absoarbe critica la adresa acestuia.

---

[52] *Cf.* Theodor W. Adorno, „Zum Klassizismus von Goethes Iphigenie", în: *Neue Rundschau 78* (1967), pp. 586 şi urm.

În vreme ce rareori s-au formulat îndoieli asupra expresiei ca moment esențial al artei – chiar și actuala fobie a expresiei îi confirmă relevanța și se referă, de fapt, la arta în general –, conceptul său, la fel precum toate conceptele centrale ale esteticii, este rebel față de teoria ce încearcă să-l definească: ceea ce se opune din punct de vedere calitativ conceptului este dificil de conceptualizat, dar forma în care poate fi ceva gîndit nu este indiferentă la obiectul gîndirii. Din perspectivă istorico-filozofică, expresia artistică va trebui interpretată ca un compromis. Ea vizează transsubiectivul, este formă a cunoașterii, care, tot așa cum a precedat cîndva polaritatea subiect-obiect, nu o recunoaște ca pe un *definitivum*. Ea este totuși seculară prin aceea că încearcă să realizeze o asemenea cunoaștere la nivelul polarității, ca act al spiritului pentru-Sine. Expresia estetică este obiectivarea non-obiectivului, în așa fel încît, prin obiectivarea sa, devine un non-obiectiv secund, ce se exprimă prin artefact, și nu în calitate de imitație a subiectului. Pe de altă parte, tocmai obiectivarea expresiei, ce coincide cu arta, are nevoie de subiectul care o elaborează și care valorifică, cum spune burghezul, propriile impulsuri mimetice. Arta este expresivă acolo unde, prin mijlocire subiectivă, dă cuvîntul obiectivului: tristețe, energie, dorință. Expresia este fața tînguitoare a operelor. Ele i-o arată aceluia ce răspunde privirii lor, chiar și acolo unde compun într-o tonalitate veselă sau glorifică acea *vie opportune* a Rococo-ului. Dacă expresia ar fi doar simplă dedublare a sentimentului subiectiv, ea ar rămîne inutilă; se vede și din zeflemeaua artiștilor la adresa produselor născute din sentiment, dar nu și din invenție. Modelul său este, mai curînd decît asemenea sentimente, expresia lucrurilor și situațiilor extraartistice. În ele s-au sedimentat deja și se exprimă procesele și funcțiile istorice. Kafka este exemplar în ceea ce privește gestul artei și își datorează fascinația pe care o exercită faptului că remetamorfozează expresia în evenimentul ce, astfel, se încifrează într-însa. El devine însă de două ori enigmatic, deoarece sedimentul, sensul exprimat, este o dată mai mult lipsit de sens, istorie naturală din care nu rezultă nimic, decît că, în neputința sa, poate să exprime acest nimic. Arta nu este imitație decît ca imitație a unei expresii obiective, debarasate de orice psihologie, expresie pe care poate, cîndva, sensibilitatea a sesizat-o în contemplarea lumii și care nu supraviețuiește altundeva decît în opere. Prin expresie, arta se închide Fiindului-pentru-Altul, care, lacom, înghite expresia și se exprimă în sine: este împlinirea sa mimetică. Expresia sa este contrariul expresiei a ceva anume.

Un asemenea mimesis, nu practica artei și nici caracterul ei expresiv, este idealul acesteia. Dinspre artist se transferă în expresie mimica, care slobozește în el conținutul exprimat; dacă respectivul conținut devine conținut sufletesc tangibil al artistului, iar opera de artă copia aceluia, opera degenerează în fotografie mișcată. Resemnarea lui Schubert se plasează nu în pretinsa atmosferă a muzicii sale, nu în ceea ce dînsul simțea, ca și cum opera ar fi lăsat să se întrevadă ceva din toate acestea, ci în constatarea unui Așa-stau-lucrurile, pe care aceea o vădește o dată cu gestul de abandon: el, gestul, este expresia ei. Substanța acesteia este caracterul de limbaj al artei, diferit în chip fundamental de limbajul ca medium al artei. Se poate specula asupra întrebării dacă cele două limbaje n-ar fi compatibile; efortul prozei de la Joyce încoace de a scoate din circuit limbajul discursiv sau cel puțin de a-l subordona categoriilor formale pînă la a face construcția lui de nerecunoscut și-ar găsi astfel o anume explicație: arta nouă se străduie să transforme limbajul comunicativ într-unul mimetic. Datorită caracterului său ambiguu, limbajul este constituent al artei și concomitent dușmanul ei de moarte. Vazele etrusce din Villa Julia sînt elocvente în cel mai înalt grad și totodată incomensurabile în raport cu orice limbaj comunicativ. Adevăratul limbaj al artei este cel al muțeniei, iar momentul muțeniei deține în poezie primatul față de cel semnificativ, deloc absent nici în muzică. Ceea ce, în vaze, evocă limbajul, relevă în cel mai bun caz un fel de aici-sînt sau acesta-sînt, ipseitate decupată din interdependența Fiindului cu mult înainte ca s-o fi făcut gîndirea identificatoare. Astfel că, un rinocer, animal mut, pare să spună: sînt un rinocer. Versul lui Rilke: „căci nu există loc / care să nu te vadă"[53], foarte apreciat de Benjamin, a codificat neîntrecut acel limbaj nesemnificativ al operelor de artă: expresia este privirea operelor de artă. Limbajul lor este în raport cu cel semnificativ mai vechi, dar nevalorificat: ca și cum operele de artă, modelîndu-se în structura lor după subiect, ar fi repetiție a nașterii și ivirii acestuia. Ele sînt expresive nu acolo unde subiectul comunică, ci unde vibrează de istoria primitivă a subiectivității, istorie a în-sufletirii; sub orice formă s-ar înfățișa, *tremolo*-ul este, ca surogat al acesteia, insuportabil. În aceasta constă afinitatea operei de artă pentru subiect. Apropierea subzistă, deoarece, în subiect, acea istorie originară supraviețuiește. În fiecare istorie totul o ia de la capăt. Doar subiectul rămîne să corespundă ca instrument al expresiei, chiar dacă, închipuindu-se nemijlocit, este el însuși un lucru mijlocit. Chiar și acolo unde conținutul expresiei se aseamănă cu subiectul, unde emoțiile sînt subiective, ele sînt concomitent impersonale, inserîndu-se în procesul integrării Eului, dar neconfundîndu-se cu ea. Expresia operelor de artă este non-subiectivul în subiect, este mai puțin expresia decît amprenta acestuia; nimic nu este mai expresiv decît ochii animalelor – ai antropoidelor –, ce par în mod obiectiv triste pentru că nu sînt oameni. Transpunînd emoțiile în opere, care în virtutea integrării lor și le însușesc ca aparținîndu-le, acestea rămîn în *continuum*-ul estetic locțiitoare ale naturii extraestetice, dar, ca imitații ale acesteia, se desprind de corporalitate. Această ambivalență este înregistrată de orice experiență estetică genuină, și în chip incomparabil în descripția kantiană a sentimentului Sublimului considerat ca un freamăt în sine, situat între natură și libertate. Asemenea modificare este, dincolo de orice reflecție asupra planului spiritual, actul constitutiv al spiritualizării în întreaga artă. Arta mai nouă nu face decît să-l dezvolte, dar el există deja în modificarea mimesis-ului prin operă, dacă nu cumva se produce prin mimesis-ul însuși ca formă primară, oarecum fiziologică, a spiritului. Modificarea îşi are partea sa de vină pentru esenţa afirmativă a artei, deoarece, prin imaginaţie, ea calmează durerea, tot aşa cum, prin totalitatea spirituală în care aceasta se disipează, o face aptă pentru a fi dominată, lăsînd-o în realitate intactă.

---

[53] Rainer Maria Rilke, *Sämtliche Werke*, ed. E. Zinn, vol. 1, Wiesbaden 1955, p. 557 („Archaischer Torso Apollos").

Oricît de marcată şi intensificată a fost arta de către alienarea universală, faptul că totul trece la ea prin spirit şi este umanizat fără violenţă o alienează mai puţin decît orice. Ea oscilează între ideologie şi ceea ce Hegel atribuia domeniului autentic al spiritului, adevărul certitudinii de sine însuşi. Chiar dacă spiritul continuă să-şi exercite dominaţia în artă, el se eliberează în obiectivarea sa de scopurile-i dominatoare. Creînd un *continuum* pe de-a întregul spirit, operele estetice devin aparenţă a în-Sinelui blocat, în realitatea căruia s-ar împlini şi satisface intenţiile subiectului. Arta corectează cunoaşterea conceptuală deoarece, separată, ea realizează ceea ce aceea aşteaptă în van de la relaţia abstractă subiect-obiect: ca travaliul subiectiv să facă să apară lucrul obiectiv. Ea nu amînă la modul indefinit această realizare. O pretinde din partea propriei naturi finite, cu preţul caracterului său de aparenţă. Prin spiritualizare, dominare radicală a naturii şi a sa proprie, ea corectează dominarea naturii ca dominare a Altului. Ceea ce, în raport cu subiectul, se instaurează în opera de artă ca element permanent, ca fetiş rudimentar străin ei, chezăşuieşte non-alienatul; ceea ce însă se comportă în lume ca rămăşiţă a unei naturi non-identice devine materialul dominării naturii şi vehicul al dominaţiei sociale, fiind supus cu atît mai mult alienării. Expresia prin care natura penetrează arta la modul cel mai profund constituie totodată aspectul ei non-literal, *memento* a ceea ce expresia însăşi nu este şi totuşi s-a concretizat, nu altfel decît prin propriul Cum.

Mijlocirea expresiei operelor de artă prin spiritualizarea lor, limpede pentru exponenţii cei mai importanţi ai Expresionismului în perioada sa iniţială, implică critica acelui dualism grosier al formei şi expresiei, după care se orientează, ca şi estetica tradiţională, conştiinţa unor artişti autentici[54]. Nu se poate spune că respectiva dihotomie este lipsită de orice fundament. Preponderența expresiei pe de o parte, a aspectului formal pe de alta, nu se prea lasă negate în arta mai veche, ce oferă emoțiilor un adăpost solid. Cu toate acestea, ambele momente sînt în chip intim reciproc mijlocite. Acolo unde operele nu sînt complet structurate, deci sînt neformate, ele își pierd tocmai expresivitatea de dragul căreia se dispensează de travaliul și de disciplina formei; iar forma pretins pură, ce neagă expresia, scîrțîie din încheieturi. Expresia este un fenomen de interferență, funcție concomitent de ordin tehnic-procedural și mimetic. La rîndul său, mimesis-ul este evocat de către densitatea procedeului tehnic, a cărui raționalitate imanentă pare însă a se opune expresiei. Constrîngerea pe care o exercită opere integral structurate este echivalentă cu elocvența lor, cu capacitatea lor de a spune ceva, și nu reprezintă un simplu efect sugestiv; dealtfel sugestia este și dînsa înrudită cu procesele mimetice. Acest fapt conduce către un paradox subiectiv al artei: producerea a ceva orb – expresia – pornind de la reflectare – prin formă; nu raționalizare a lucrului orb, ci mai întîi producerea sa estetică; „fabricarea unor lucruri, despre care nu știm ce sînt“. Această situație, agravată astăzi pînă la conflict, are o lungă preistorie. Vorbind despre reziduurile absurdului, despre incomensurabilul din fiecare producție artistică, Goethe a ajuns să atingă problematica modernă a conștientului și inconștientului; deasemenea și perspectiva faptului că sfera artei, pe care conștiința o îngrădește ca domeniu al inconștientului, va deveni acel *spleen*, considerat de la Baudelaire încolo, în cel de-al doilea romantism, ca rezervație implantată în raționalitate și pasibilă, virtual, să se suprime prin ea însăși. O asemenea referință nu elimină însă arta: cine încearcă să extragă de aici argumente împotriva modernității rămîne în mod mecanic prizonier al dualismului formei și expresiei. Ceea ce, pentru teoreticieni, nu reprezintă decît contradicție logică, este un lucru familiar artiștilor și se desfășoară în travaliul acestora: dispunerea de momentul mimetic, fapt ce invocă, distruge și salvează caracterul nearbitrar al aceluia. Arbitrariul în nearbitrar constituie elementul vital al artei, iar forța de a-l promova un criteriu de bază al aptitudinii artistice, dincolo de fatalitatea unei asemenea dinamici. Artiștii recunosc în respectiva aptitudine propriul lor sentiment al formei. Ea reprezintă categoria mijlocitoare pentru problema pusă de Kant cu privire la modul în care arta, pentru dînsul pur non-conceptuală, poate totuși antrena acel moment de universalitate și necesitate pe care criticismul nu-l rezervă decît cunoașterii discursive. Sentimentul formei este reflectarea concomitent oarbă și necesară a obiectului în sine, căreia acesta trebuie să i se abandoneze; obiectivitatea sieși opacă, ce revine aptitudinii mimetice subiective, care se întărește la rîndul său prin contrariul ei, construcția rațională. Orbirea sentimentului formei corespunde necesității în obiect. În iraționalitatea elementului expresiv, arta găsește scopul întregii raționalități estetice. În contra oricărei ordini decretate, ea are a se debarasa atît de implacabila necesitate naturală, cît și de contingența haotică. Hazardului, prin care necesitatea în artă devine conștientă de momentul ei fictiv, aceasta nu-i acordă ceea ce i se cuvine, căci își incorporează intenționat, în chip fictiv, elementul contingent, pentru a-și dilua astfel mijlocirile subiective. Îl repune în drepturi mai curînd atunci cînd, în obscuritate, tatonează calea propriei necesități. Cu cît o urmează mai fidel, cu atît mai puțin își este ea sieși transparentă. Devine obscură. Procesul ei imanent are ceva din orbecăiala fîntînarilor în căutare de izvoare subterane. A merge pe urma forței lor de atracție este mimesis ca împlinire a obiectivității; scriiturile automate, precum cea a lui Schönberg în *Erwartung*, se lasă inspirate de propria lor utopie, dar se lovesc curînd de faptul că tensiunea dintre expresie și obiectivare nu se echilibrează în identitate. Nu există o linie mediană între autocenzura trebuinței expresive și dispoziția concesivă a construcției. Obiectivarea trece prin extreme. Trebuința expresivă nedomolită nici de gust și nici de rațiunea artistică converge către obiectivitatea rațională în stare pură. Pe de altă parte, acelei facultăți a operelor de artă de a se gîndi pe sine, *noesis noeseos*, nu i se poate pune stavilă prin nici un soi de iraționalitate decretată. Raționalitatea estetică trebuie să se lanseze cu ochii închiși în operația structurării, în loc s-o controleze de la distanță, ca reflecție asupra operei. Faptul că operele de artă sînt inteligente sau stupide nu ține de ideile pe care un autor și le face despre ele, ci de procedurile lor tehnice. Arta lui Beckett, impermeabilă la această raționalitate de suprafață, emană constant o asemenea rațiune imanentă a obiectivității, ceea ce nu reprezintă însă o prerogativă a modernității, căci o putem descifra la fel de bine în abrevierile lui Beethoven în faza sa tîrzie, în renunțarea la elementele superflue, așadar iraționale. Invers, opere de artă minore, precum muzica zgomotoasă, emană o prostie imanentă, împotriva căreia reacționează polemic tocmai idealul emancipării în arta modernă. Aporia *mimesis*-ului și a construcției devine în operele de artă necesitate de a unifica radicalismul cu ponderația, dincolo de orice ipoteze de sprijin imaginate la modul apocrif.

---

[54] *Cf.* Theodor W. Adorno, *Berg. Der Meister des kleinen Übergangs*, Viena 1968, p. 36.

Dar ponderația nu ne scoate din aporie. Din unghi istoric, una din rădăcinile revoltei împotriva aparenței este alergia la expresie; aici intervin, dacă ele există cumva în artă, raporturile de generație. Expresionismul a devenit un fel de imagine paternă. S-a putut verifica pe cale empirică faptul că indivizii neliberi, convenționali și agresiv-reacționari tind a respinge acea *„intraception"*, reflecția în orice formă asupra sinelui, și o dată cu ea și expresia ca atare, socotită ca fiind excesiv de umană. Tot dînșii investesc, pe fundalul unei înstrăinări globale față de artă, o ranchiună specială împotriva modernității. Psihologic, ei ascultă de mecanismele de apărare prin care un Eu prea puțin instruit refuză tot ceea ce poate zgudui greoaia sa capacitate funcțională și, mai cu seamă, îi poate prejudicia narcisismul. Este vorba de o *„intolerance of ambiguity"*, intoleranță la ambivalență, la ceea ce refuză să se supună fără crîcnire; finalmente la ceea ce este deschis, la ceea ce nu este în prealabil decis de vreo instanță, la experiența însăși. Îndărătul tabu-ului mimetic se ascunde cel sexual: tot ce-i umed este interzis, arta devine igienică. Unele dintre direcțiile ei se identifică astfel cu vînătoarea de vrăjitoare împotriva expresiei. Antipsihologismul modernității își schimbă funcția. Cîndva prerogativă a avangardei, ce se revoltase împotriva *Jugendstil*-ului ca și împotriva realismului interiorității, el a fost între timp socializat și pus în serviciul ordinii existente. Categoria interiorității provine, în conformitate cu teza lui Max Weber, din protestantism, care a plasat credința deasupra operelor. În timp ce, încă la Kant, interioritatea semnifica și protestul împotriva ordinii impuse heteronom subiecților, ea s-a asociat de la bun început cu indiferența față de această ordine, cu dispoziția de a o lăsa așa cum este și de a i se supune. Fapt conform cu originea interiorității în procesul de producție: ea ar fi urmat să cultive un tip antropologic, care, din datorie și aproape voluntar, prestează munca salariată de care are nevoie noul mod de producție și la care îl obligă relațiile sociale de producție. Drept consecință a neputinței crescînde a subiectului Fiind-pentru-Sine, interioritatea s-a transformat totalmente în ideologie, iluzie a unui regat al interiorității, unde majoritatea silențioasă își poate imagina că va avea parte de ceea ce societatea îi refuză; interioritatea devine astfel tot mai fantomatică și mai lipsită de conținut. Arta și-ar dori să pună capăt compromisului. Momentul interiorizării nu poate fi însă cîtuși de puțin detașat de ea. Benjamin a spus odată că nici că-i pasă de interioritate. Îl viza prin aceasta pe Kierkegaard și „filozofia interiorității" atribuită aceluia, al cărei nume l-ar fi contrariat pe teolog tot atît cît și termenul de ontologie. Benjamin se referea la subiectivitatea abstractă, ce încearcă, neputincioasă, să se erijeze în substanță. Dar propoziția sa este la fel de puțin adevărată ca și subiectul abstract. Spiritul – inclusiv cel al lui Benjamin însuși – trebuie să intre în sine, pentru a putea să nege în-Sinele. În sfera esteticului se poate demonstra aceasta prin contradicția dintre Beethoven și jazz, contradicție la care anumite urechi de muzicieni încep să fie surde. Beethoven reprezintă într-o versiune modificată, dar totuși definibilă ca atare, experiența deplină a vieții exterioare reproducîndu-se în interior, tot așa cum timpul, medium al muzicii, este sensul ei intim; așa-zisa *popular music,* în toate variantele sale, se plasează înafara oricărei asemenea sublimări, stimul somatic și totodată, în raport cu autonomia estetică, regresivă. Și interioritatea participă la dialectică, deși altfel decît la Kierkegaard. Lichidarea ei nu înseamnă ascensiunea tipului uman vindecat de ideologie, ci tocmai a aceluia care n-a reușit încă nici să parvină la propriul Eu; acela pentru care David Riesman a găsit formula de *„outer-directed"*. Categoria interiorității în artă se înfățișează, în consecință, în reflexe conciliante. Acuzația de erezie formulată, de pildă, la adresa unor opere radical expresive ca exces al unui pretins romantism tîrziu s-a transformat realmente în pălăvrăgeala celor ce visează la restaurația Vechiului. Abandonul estetic al Sinelui în favoarea obiectului, a operei de artă, nu pretinde un Eu slab, adaptabil, ci unul puternic. Doar Eul autonom se poate manifesta critic față de sine însuși, capabil fiind să-și forțeze sfiala garnisită cu iluzii. Lucru de neimaginat, atîta vreme cît momentul mimetic este reprimat din exterior de către un Supraeu estetic exteriorizat, în loc, în tensiunea față de opusul său, să dispară în obiectivare, conservîndu-se. Cu toate acestea, aparența se manifestă în expresie la modul cel mai flagrant, deoarece aceea se prezintă ca non-aparentă și se subsumează totuși aparenței estetice; marea critică s-a lăsat chiar inflamată de expresia considerată drept cabotinism. Tabu-ul mimetic, parte fundamentală a ontologiei burgheze, s-a proiectat în lumea administrată și asupra zonei rezervate aici, din spirit de toleranță, mimesis-ului, identificînd la modul salutar minciuna nemijlocirii umane. Această alergie servește însă, între altele, urii împotriva subiectului, fără de care nici o critică a lumii mărfurilor n-ar fi semnificativă. Negarea sa este una abstractă. Desigur că subiectul, care, în schimb, se pune în scenă cu atît mai mult cu cît devine mai neputincios și mai funcțional, este deja, în expresie, falsă conștiință, prin aceea că simulează, exprimîndu-se, o relevanță ce i-a fost retrasă. Dar emanciparea societății față de preponderența relațiilor ei de producție are drept țel construcția reală a subiectului, pe care aceste relații au împiedicat-o pînă atunci, iar expresia nu este doar *hybris* al subiectului, ci plîngere a eșecului său în calitate de cod al potențialității sale. Fără îndoială că alergia față de expresie își are legitimarea profundă în faptul că, în expresie, înainte de orice aranjament estetic, există ceva ce tinde către minciună. Expresia este *a priori* o imitație. Încrederea latentă sălășluind în expresie, aceea că, o dată articulată ori vociferată, totul va fi mai bine, este iluzorie, rudiment al magiei, credință în ceea ce Freud numea, polemic, „atotputernicia gîndului". Dar expresia nu rămîne totalmente sub influența magiei. Faptul că ea este verbalizată, că prin aceasta se cîștigă o anumită distanță față de nemijlocirea captivă a suferinței, o transformă, tot așa cum și urletul atenuează durerea insuportabilă. Expresia obiectivată pe deplin în limbaj persistă, ecoul a ceea ce odată s-a spus nu dispare cu totul, nici Răul și nici Binele, nici sloganul soluției finale și nici speranța concilierii. Ceea ce accede pînă la limbaj se înglobează în mișcarea unui element uman, care nu este încă, și care, în virtutea neputinței sale ce-l constrînge la limbaj, devine activ. Subiectul, tatonînd îndărătul propriei reificări, o limitează prin rudimentul mimetic, reprezentant al unei vieți nemutilate în mijlocul celei mutilate, care a făcut din subiect o ideologie. Caracterul inextricabil al celor două momente circumscrie aporia expresiei artistice. În general, nu este potrivit să judeci dacă acela care face *tabula rasa* din întreaga expresie este purtătorul de cuvînt al conștiinței reificate sau expresia inexpresivă și mută care o denunță. Arta autentică știe ce înseamnă expresia inexpresivului, plînsul fără de lacrimi. În schimb, pura extirpare neoobiectivistă a expresiei se inserează în procesul adaptării universale și subordonează arta antifuncțională unui principiu ce s-ar putea întemeia doar prin funcționalitate. Acest tip de reacție nu recunoaște non-metaforicul, non-ornamentalul în expresie; cu cît operele de artă se deschid mai sincer către aceasta, cu atît mai mult devin ele protocoale ale expresiei, orientînd obiectivitatea către interior. Cel puțin un lucru este evident la operele de artă concomitent ostile expresiei și lor înșile, ca de exemplu la Mondrian, opere matematizate în demersul explicației pozitive, anume faptul că n-au decis procesul intentat expresiei. Dacă subiectul are deja interdicție de a se exprima nemijlocit, el ar urma totuși – conform ideii modernității, ce nu se sprijină pe construcția absolută – s-o facă prin intermediul lucrurilor, al structurii lor alienate și mutilate.

Estetica nu trebuie să înțeleagă operele de artă ca pe obiecte ale hermeneuticii; de înțeles ar fi, la stadiul actual, ininteligibilitatea lor. Ceea ce s-a putut vinde ca un clișeu și, fără să opună rezistență, s-a livrat sloganului, trebuie recuperat dintr-o teorie care s-ar concentra asupra adevărului clișeului. Acesta nu poate fi separat de contrapunctul operelor de artă, anume de spiritualizarea lor; el este, după cum spune Hegel, eterul ei, spiritul însuși în omniprezența sa, nu o intenție a enigmei. Căci în calitate de negare a spiritului stăpînitor asupra naturii, spiritul operelor de artă nu se revelă ca spirit. El se iluminează în opusul său, în materialitate. În nici un caz el nu devine cel mai manifest în operele de artă cele mai spiritualizate. Momentul salvator al artei se află în actul prin care spiritul se abandonează în materie. Nu prin reversiune îi este ea fidelă frisonului. Mai curînd, ea este moștenitoarea lui. Spiritul operelor de artă produce frisonul prin înstrăinarea sa înspre lucruri. Prin aceasta, arta participă la evenimentul istoric real, conform legii luminării, după care ceea ce odată aducea a realitate migrează, datorită conștiinței de sine a geniului, în imaginație și supraviețuiește într-însa în măsura în care devine conștient de propria irealitate. Traseul istoric al artei ca spiritualizare este unul al criticii mitului ca și unul al salvgardării acestuia: ceea ce imaginația evocă, este potențat în posibilitatea sa tocmai de către aceasta. O atare dublă mișcare a spiritului în artă descrie mai curînd „protoistoria" artei localizată în concept, decît istoria ei empirică. Mișcarea necontenită a spiritului înspre ceea ce i-a fost luat mărturisește în artă despre ceea ce s-a pierdut la origine.

Mimesis-ul în artă este elementul pre-spiritual, contrariul spiritului și, totuși, cauza producerii lui. Spiritul a devenit în operele de artă principiu de construcție, dar el nu își atinge *telos*-ul decît ridicîndu-se din ceea ce așteaptă să fie construit, din impulsurile mimetice, dacă li se integrează acestora în loc de a li se impune în mod autoritar. Forma nu obiectivizează impulsurile diferite decît dacă le urmează acolo unde ele conduc de la sine. Doar astfel opera de artă poate contribui la conciliere. Raționalitatea operelor de artă nu devine spirit decît dacă dispare în ceea ce îi este diametral opus. Divergența dintre construit și mimetic, pe care nici o operă de artă n-o poate aplana – și care este, într-un fel, păcatul originar al spiritului estetic –, își găsește corelativul în elementul neroziei și clovneriei, pe care chiar și cele mai importante opere îl poartă în sine și a cărui prezentare nedisimulată face parte din semnificația lor. Neajunsul Clasicismului, de orice tipic ar fi el, vine din faptul că acest Clasicism reprimă acel moment mimetic. Arta trebuie să fie precaută față de astfel de situații. Prin spiritualizarea sa în numele maturității, nerozia nu poate decît să fie accentuată și mai izbitor. Cu cît structura sa proprie se apropie mai mult prin coerență de o structură logică, cu atît diferența de logicitate față de logicitatea care guvernează în exterior devine mai manifestă, devine o parodie a acesteia din urmă; cu cît opera de artă este mai rațională în ce privește constituția sa formală, cu atît mai neroadă după măsura rațiunii exterioare. Nerozia ei este totuși și o formă de judecată asupra acelei raționalități, asupra faptului că în practica socială raționalitatea își devine propriul scop și, astfel, trece în irațional, în nebunie, confundîndu-se cu mijloacele aservite scopurilor. Nerozia artei, realizată mai bine de neinspirați decît de cei ce trăiesc naiv în ea, și prostia raționalității absolutizate se denunță una pe alta. În rest, mai are noroc în felul nerodului și cel ce, nefiind împins de sex – considerat de domeniul conservării de sine –, poate să-l arate cu degetul ca pe nerod. Nerozia este reziduul mimetic în artă, prețul etanșării ei. Filistinul are întotdeauna în confruntarea cu nerozia artei o rușinoasă porție de dreptate de partea sa. Acel moment, un reziduu insondabil străin formei, barbar, devine indezirabil în artă, atît timp cît aceasta nu-l reflectează prin formal. Dacă el rămîne la nivelul copilărescului și se lasă tratat ca atare, atunci nu mai e chip să fie întors de la *fun*-ul calculat al industriei culturale. Arta implică în conceptul ei kitsch-ul alături de aspectul social în conformitate cu care ea, considerată a sublima acel moment, presupune privilegiul educațional și raportul de clasă; în contrapartidă, ea riscă pedeapsa *fun*-ului. Cu toate acestea, momentele de nerozie ale operelor de artă se află în imediata vecinătate a straturilor artistice neintenționale și, prin aceasta, în opere majore, chiar a enigmei lor. Subiecte futile precum cel al *Flautului fermecat* sau cel din *Freischütz* au, datorită medierii prin muzică, mai mult conținut de adevăr decît *Inelul Nibelungilor*, care se deschide universalului cu seriozitate afectată. În elementul de clovnerie arta își amintește sieși, consolator, de preexistența ei în primordialul animal. Primatele din grădina zoologică realizează în grup un act similar celui clovnesc. Complicitatea copiilor cu clovnii este tot una cu înțelegerea acordată artei, de care adulții încearcă să-i dezvețe, în nu mai mică măsură decît animalelor. Eradicarea atavismului nu i-a reușit speciei umane în așa măsură, încît să nu-l poată recunoaște spontan și să tresalte de bucurie la recunoașterea lui; limba copiilor și cea a animalelor par a fi una. Prin atavismul clovnilor se iluminează antropomorfismul primatelor. Configurația animal/nerod/clovn ține de fundamentele artei.

Dacă, în calitate de obiect, orice operă de artă care neagă lumea obiectelor devine *a priori* neajutorată în momentul în care trebuie să se legitimeze în fața acelei lumi, atunci opera de artă nu poate refuza să ofere, de dragul apriorismului, acea legitimare. Îi cade greu să se mire de caracterul enigmatic al artei individului pentru care arta este substanța propriei experiențe, și nu o încîntare ca pentru profan, ori o stare de excepție ca pentru inițiat. Dar acea substanță îi cere să se asigure de momentele artistice și să nu cedeze acolo unde experiența artei o destabilizează pe aceasta din urmă. Ceva similar se petrece cu cel ce face experiența operelor de artă în medii ori contexte culturale, cărora operele de artă în sine le sînt străine sau incomensurabile. Ele se expun atunci probei prin *cui bono*, de care nu le protejează decît acoperișul găurit al culturii de origine. În astfel de situații, ireverențioasa interogație devine, mînă-n mînă cu ignorarea tabu-ului legat de zona estetică, fatală pentru calitatea operelor de artă; dacă le privim cu totul din exterior, atunci latura lor îndoielnică se dezvăluie la fel ca și privite integral din interior. Caracterul enigmatic al operelor de artă rămîne congener cu istoria lor. Prin aceasta au devenit ele odată enigme, tot prin ea vor rămîne la fel și doar ea, cea care le-a conferit autoritate, le poate ține departe de penibila interogație legată de a lor *raison d'être*. Condiția caracterului enigmatic al operelor de artă nu este atît iraționalitatea, cît mai mult raționalitatea lor; cu cît sînt ele stăpînite mai planificat, cu atît caracterul enigmatic cîștigă mai mult relief. Prin formă ele devin asemenea limbii, par a transmite în fiecare din momentele lor doar unul și același lucru, care însă scapă.

Toate operele de artă cît și arta în genere sînt enigme; acest lucru a iritat teoria artei dintotdeauna. Faptul că operele de artă spun și ascund în același timp un lucru, reprezintă caracterul lor enigmatic sub aspectul limbii. El imită aidoma clovnului; dacă ești în interiorul operelor de artă, dacă le produci, acest caracter devine invizibil; dacă ieși din ele, dacă rupi contractul cu contextul imanenței lor, atunci el se întoarce ca un strigoi. Iată un alt motiv pentru care studiul celor imuni la artă este de folos: în cazul lor, caracterul enigmatic al artei devine flagrant pînă la negarea acesteia, el împinge pe neștiute la critica extremă – o carență comportamentală care nu face decît să probeze adevărul artei. Imposibil să le explici celor imuni la artă ce este arta; ei n-ar putea integra examenul intelectual în experiența lor vitală. Principiul realității este în ei atît de supraevaluat, încît acesta tabuizează atitudinea estetică; stimulată de consensul cultural al artei, asemenea imunitate trece adesea în agresiune, iar aceasta nu este printre ultimii factori care îndeamnă conștiința generală la o deposedare a artei de caracterul ei de artă. Mai ales cel care, după cum se spune, nu are ureche muzicală tinde în mod elementar să ia drept absolut caracterul enigmatic al artei, deoarece el nu înțelege „limbajul muzicii", percepe doar *galimatias* și se miră ce mai e și cu zgomotele acestea; diferența dintre ceea ce aude el și un inițiat descrie caracterul enigmatic al artei. Însă acesta din urmă nu se restrînge doar la muzică, a cărei natură non-conceptuală conferă enigmei o evidență aproape excesivă. Un tablou sau un poem privesc la cel ce nu le poate modela în conformitate cu disciplina lor cu aceiași ochi goi pe care îi îndreaptă muzica asupra filistinului. Tocmai această privire goală și întrebătoare trebuie asumată de experiența și interpretarea operelor dacă se vrea ca acelea să nu derapeze. A ignora abisul oferă o protecție precară. Orice ar face conștiința pentru a nu cădea în greșeală, rătăcirea este un potențial al fatalității căreia cea dintîi îi este supusă. La întrebări precum: de ce se imită ceva, sau: de ce se povestește ceva ca și cum ar fi real, de vreme ce nu e așa, ci acest ceva nu face decît să desfigureze realitatea, nu există răspuns care să-l convingă pe cel care le-ar pune. Dar mai ales în fața întrebării: la ce bun toate acestea, în fața reproșului inutilității lor practice, operele de artă devin mute. Dacă s-ar încerca strategia conform căreia povestirea fictivă ar reproduce mai mult din esența socialului decît docilul proces verbal, atunci replica ar arăta că acest scop îi revine teoriei, iar pentru satisfacerea lui nu ar fi nevoie de ficțiune. În fond, această manifestare a caracterului enigmatic ca perplexitate în fața unor întrebări principial false se subsumează unui fapt mai cuprinzător: tot așa, întrebarea privind așa-zisul sens al vieții este un *bluff*[55]. Se confundă prea ușor jena pe care o provoacă astfel de întrebări cu pretinsa lor irezistibilitate: nivelul lor de abstracțiune este atît de îndepărtat de ceea ce este subsumat fără rezistență, încît obiectul problemei dispare. Caracterul enigmatic al artei nu se confundă cu ideea că înțelegem operele în așa-zisul mod obiectiv, că le lăsăm să se nască din experiența lor internă, așa cum dă de înțeles terminologia muzicală pentru care a interpreta un fragment înseamnă a-l cînta conform sensului său. Chiar înțelegerea este, din perspectiva caracterului enigmatic, o categorie problematică. Cel ce înțelege operele de artă prin imanența conștiinței din ele, nu le înțelege deloc. Cu cît înțelegerea e mai mare, cu atît crește sentimentul de insuficiență, înscris orbește în magia artei, căreia i se opune conținutul său de adevăr. Cel ce se abstrage de la operă sau nici nu s-a cufundat în ea și constată cu ostilitate caracterul enigmatic dispare în mod înșelător în experiența artistică. Cu cît e mai bine înțeleasă o operă de artă, cu atît ea se revelă mai accentuat într-o dimensiune anume a ei, în timp ce elementul enigmatic constitutiv rămîne în ascundere. El nu va reapărea în mod flagrant decît în cea mai profundă experiență a artei. Dacă o operă de artă se deschide în totalitate, atunci se atinge structura ei interogativă, iar reflecția devine obligatorie; apoi opera se îndepărtează pentru a-l asalta în cele din urmă din nou pe cel ce se credea pus la adăpost de întrebarea: „ce este aceasta?". Caracterul enigmatic poate fi pus în evidență ca fiind unul constitutiv acolo unde el lipsește. Operele care se expun fără rest vederii și gîndirii nu sînt opere de artă. Enigma nu are deci nimic de-a face cu o frază stereotipă, cum este cel mai adesea termenul de problemă, care nu ar trebui să fie utilizat în estetică decît în sensul strict de problemă pusă de constituția imanentă a operelor. Acestea nu sînt mai puțin strict enigme. Ele conțin soluția în mod potențial; aceasta nu este pusă obiectiv. Orice operă este un rebus doar în măsura în care se menține la nivelul capcanei, al înfrîngerii prestabilite a celui care o contemplă. Rebusul reia sub formă de joc ceea ce operele de artă realizează în mod serios. Ele îi seamănă prin faptul că ceea ce este ascuns în ele, spre exemplu scrisoarea lui Poe, apare și dispare în chiar apariția ei. Limba, în descrierea sa prefilozofică a experienței artistice, exprimă foarte just cum că cineva pricepe ceva din artă, dar nu că pricepe arta. A te pricepe la artă înseamnă în același timp înțelegere adecvată a obiectului și neînțelegere limitată a enigmei, atitudine neutră față de ceea ce este ascuns. Cel ce mișcă în sfera artei preocupat doar de înțelegere face din aceasta ceva de la sine înțeles, or arta e departe de a fi așa ceva. Cel ce încearcă să se apropie de un curcubeu îl vede dispărînd în fața sa. Exemplu tipic: muzica, înaintea tuturor artelor, este pe de-a întregul enigmă și în același timp lucru evident. Nu trebuie rezolvată enigma, ci descifrată structura ei și aceasta preocupă filozofia artei. N-ar înțelege muzica decît cel care ar asculta-o străin fiind de ea, precum cel fără ureche muzicală, ori obișnuit cu ea precum Siegfried cu limbajul păsărilor. Prin înțelegere, totuși, caracterul enigmatic nu este rezolvat. Chiar și opera fericit interpretată tînjește în continuare după înțelegere, ca și cum ar aștepta cuvîntul-cheie, în fața căruia obscuritatea sa constitutivă s-ar destrăma. Imaginarea operelor de artă este cel mai desăvîrșit și mai înșelător surogat al înțelegerii, dar și o treaptă înspre ea. Cine își imaginează muzica în mod adecvat, fără ca aceasta să sune, are față de ea acea simțire care formează climatul înțelegerii. Înțelegerea în sensul cel mai înalt, dezlegarea caracterului enigmatic, care nu-l risipește, ține de spiritualizarea artei și a experienței artistice, al cărei prim mediu este imaginația. Dar spiritualizarea artei nu se apropie de caracterul enigmatic al acesteia prin explicarea conceptuală nemijlocită, ci prin concretizarea caracterului enigmatic. A dezlega enigma este echivalent cu a arăta temeiul insolubilității sale: privirea cu care operele de artă îl contemplă pe privitor. Exigența operelor de artă de a fi înțelese prin prinderea conținutului lor este legată de experiența lor specifică, dar nu poate fi satisfăcută decît prin teoria care reflectează experiența. Lucrul spre care trimite caracterul enigmatic al operelor de artă poate fi gîndit doar mijlocit. Reproșul față de fenomenologia artei, ca și față de orice fenomenologie care pretinde că are acces nemijlocit la esență, nu este legat atît de antiempirismul ei, cît, dimpotrivă, de faptul că ea sistează experiența gînditoare.

---

[55] *Cf.* Theodor W. Adorno, *Negative Dialektik*, ediția a 2-a, Frankfurt am Main 1967, pp. 352 și urm.

Mult criticata ininteligibilitate a operelor de artă ermetice este mărturisirea caracterului enigmatic al artei. La violența manifestată împotriva lor participă faptul că astfel de opere zguduie și inteligibilitatea celor tradiționale. În general, operele aprobate de tradiție și opinia publică drept înțelese se retrag în sine sub propriul strat galvanic și devin cu totul de neînțeles; cele manifest ininteligibile, care întăresc caracterul enigmatic, sînt în mod potențial încă printre cele mai inteligibile. Conceptul mai șovăie în fața artei în sens strict și acolo unde arta însăși se servește de concepte și se adaptează de fațadă înțelegerii. Nici unul nu se introduce în opera de artă în felul în care este, ci toate conceptele sînt astfel modificate, încît propriile lor acoperiri sînt atinse, iar sensurile schimbate. Cuvîntul „sonată" în poeziile lui Trakl primește o valoare care nu poate fi reprezentată decît aici, prin rezonanța lui și prin asociațiile operate de poem; dacă am vrea să ne imaginăm pe baza sunetelor difuze sugerate aici o anumită sonată, am greși în egală măsură față de rolul cuvîntului din poem ca și în cazul în care am evoca imaginea unei sonate sau a formei de sonată în general. Termenul sonată este totuși legitim, căci el se formează plecînd de la extrasuri, fragmente de sonată, iar numele însuși evocă tonalitatea gîndită și suscitată în operă. Termenul de sonată privește operele în sine foarte articulate, dinamice, ale căror teme și motive sînt lucrate, iar a căror unitate este compusă dintr-o diversitate de elemente distincte, dezvoltate și reluate. Propoziția: „Sînt spații pline de acorduri și sonate"[56] nu spune mai mult de-atît; cu toate acestea, ea traduce sentimentul pueril de enunțare a cuvîntului. Ea are mai mult de-a face cu titlul eronat de *Sonata lunii* decît cu compoziția în sine, și totuși nu e efectul hazardului; fără sonatele interpretate de sora lui Trakl n-ar fi existat sunetele izolate în care melancolia poetului încearcă să se refugieze. Chiar și cuvintele cele mai simple, pe care poemul le împrumută din discursul comunicațional, au ceva asemănător. Pe acest fundal, critica brechtiană la adresa artei autonome, care n-ar face decît să repete ceea ce deja este un lucru, este nelalocul ei. Chiar și copula „este", omniprezentă la Trakl, devine în opera de artă străină sensului ei conceptual. Ea nu exprimă o judecată existențială, ci, dimpotrivă, o copie metamorfozată calitativ, ștearsă pînă la negare. Faptul că ceva ar fi este în operă o aproximare de ordinul mai mult sau mai puțin, deci conține și faptul că ceva nu ar fi. Acolo unde, în poem, Brecht și Carlos Williams sabotează poeticul și îl asimilează unui proces-verbal al simplei realități empirice, poeticul nu se reduce nicicum la un raport de acest gen: refuzînd cu dispreț și la modul polemic tonul nobil și liric, discursul empiric, în timpul transferului său în monada estetică, admite, prin contrast cu aceasta, ceva cu care nu seamănă, ceva străin. Aspectul non-liric al tonalității și distanțarea faptelor captate sînt două aspecte ale aceleiași stări de fapt. În opera de artă, metamorfoza atinge și judecata. Operele de artă sînt asemănătoare acesteia prin aspectul lor de sinteză. Sinteza însă este în ele fără judecată. Nici o operă nu relevă ceea ce judecă, nici una nu este ceea ce s-ar numi un mesaj. Am putea deci să ne întrebăm dacă operele de artă pot fi realmente angajate, chiar și în cazul în care își manifestă angajamentul. Nu se poate emite judecată cu privire la efectul fuziunii lor, la lucrul care le dă unitatea, nici chiar recurgînd la judecata pe care ele însele o exprimă prin cuvintele și propozițiile lor. Mörike are un mic poem despre capcana de șoareci. Dacă ne-am mulțumi doar cu conținutul său discursiv, atunci n-am descoperi altceva decît identificarea sadistă cu ceea ce comportamentul civilizat obișnuiește să făptuiască la contactul cu respectivele lighioane, socotite parazite:

---

[56] Georg Trakl, *Die Dichtungen*, ediția a 7-a, ed. W. Schneditz, Salzburg *s. a.*, p. 61 («Psalm»).

Descîntecul capcanei de șoareci

Copilul dă capcanei de trei ori ocol și spune:
Micuță casă, oaspeți micuți,
Șoricel drăguț, drăguț șoricel,
Arată-te puțin, de ești îndrăzneț,
Noaptea-n clarul lunii,
Dar poarta să mi-o-nchizi încet,
M-auzi?
Ia seama să nu-ți prinzi codița;
Căci după cină vom cînta
După cină vom sălta
Și vom dansa!
Bătrîna mea pisică va dansa și ea, probabil.[57]

Sarcasmul copilului din expresia „Bătrîna mea pisică va dansa și ea, probabil", dacă poate fi vorba cu adevărat de sarcasm și nu de imaginea involuntar prietenoasă a dansului reunind copil, pisică și șoarece, cu ambele animale ridicate pe labele din spate, încetează, o dată absorbit de poem, de a mai fi ultimul său cuvînt. A reduce poemul la sarcasm înseamnă a nu vedea nici ceea ce este poetizat, nici conținutul social. Reflex spontan al limbajului față de un ritual abominabil încetățenit în societate, poemul îl depășește pe acesta tocmai subordonîndu-i-se lui. Gestul care îl indică, ca pe ceva inevitabil, denunță starea de fapt prin enunțarea lucrului de la sine înțeles, imanența fără cusur a ritualului îl condamnă pe acesta din urmă. Arta judecă numai abținîndu-se de la judecată; în aceasta constă justificarea naturalismului în forma sa consacrată. Forma care supune versurile la ecoul unei sentințe mitice le depășește sensul. Ecoul conciliază. Aceste procese interne operelor de artă fac din ele ceva în mod veritabil infinit în sine. Nu faptul că ar fi lipsite de semnificații le distinge de limbajul semnificant, ci că, modificate prin absorbție, acestea cad în accidental. Mișcările prin care acest fenomen se produce sînt prefigurate în mod concret de orice creație estetică.

---

[57] Eduard Mörike, *Sämtliche Werke,* eds. J. Perfahl ș.a., vol. 1, München 1968, p. 855.

Operele de artă au în comun cu enigmele ambiguitatea dintre determinat și indeterminat. Ele sînt semne de întrebare și chiar sinteza lor nu este univocă. Figura lor este totuși atît de precisă, încît ea prescrie tranziția acolo unde arta se întrerupe. Ca și în cazul enigmelor, răspunsul este tăcere și constrîngere prin structură. Logica imanentă, legitatea operei, servește exact acestui lucru și constituie teodiceea conceptului de finalitate în artă. Finalitatea operei de artă este determinarea indeterminatului. Operele sînt finale în sine, fără scop pozitiv, altul decît complexitatea lor; dar caracterul lor de finalitate se legitimează ca figură a răspunsului la enigmă. Prin organizare, operele devin mai mult decît sînt. Conceptul de *écriture* a căpătat importanță cu precădere în dezbaterile recente despre artele plastice, discuții iscate de unele schițe ale lui Klee, care se apropie de o scriitură mîzgălită. Acest concept tipic modernismului aruncă o lumină asupra trecutului; toate operele de artă sînt o scriitură, nu numai cele care se prezintă ca atare; ele sînt chiar hieroglifice, codul lor fiind pierdut, iar ceea ce le conferă conținut este absența acestui cod. Operele de artă nu sînt limbaj decît în măsura în care sînt scriitură. Dacă nici una nu este nicicum judecată, atunci toate închid în ele momente care își au originea în judecăți, exact, inexact, adevărat, fals. Dar răspunsul tăinuit și determinat al operelor de artă nu se revelă dintr-o dată interpretării, ca o nouă nemijlocire, ci, dimpotrivă, prin toate medierile posibile, prin cea a rigorii operelor, cea a gîndirii, ori a filozofiei. Caracterul enigmatic supraviețuiește interpretării care obține răspunsul. Dacă caracterul enigmatic al operelor de artă nu este localizat în ceea ce se poate afla de la ele în înțelegerea estetică; dacă el nu apare decît de la distanță, atunci experiența care se adîncește în opere și este recompensată prin evidență face ea însăși parte din enigmatic: faptul că o structură plurivocă și încolăcită apare ca univocă și poate fi înțeleasă ca atare. Căci, după cum o spune Kant, experiența imanentă a operelor de artă, oricare ar fi punctul ei de plecare, este necesară și transparentă pînă în ramificațiile cele mai sublime. Muzicianul care își înțelege partitura și urmărește și cele mai fine nuanțe nu știe, totuși, într-un anumit sens, ce interpretează. Același lucru se aplică și actorului și tocmai prin aceasta se manifestă facultatea mimetică în modul cel mai frapant: în practica reprezentării artistice, ca imitație a curbelor mișcării înscrise în lucrul reprezentat. Experiența imanentă reprezintă înțelegerea dincoace de caracterul enigmatic. Cu toate acestea, de îndată ce ea slăbește, fie și numai puțin, operele de artă își arată enigma ca pe o caricatură. Experiența operelor de artă este amenințată constant de caracterul enigmatic. O dată dispărut acesta în experiență, aceasta crede că a perceput pe de-a-ntregul lucrul, cînd enigma, brusc, își redeschide ochii. Astfel se conservă gravitatea operelor de artă, care ne țintuiește cu privirea în sculpturile arhaice și este disimulată în arta tradițională prin limbajul său comun, pentru a se intensifica pînă la alienarea totală.

Dacă procesul imanent operelor de artă, depășirea sensului tuturor momentelor particulare, constituie enigma, el o și atenuează simultan de îndată ce opera nu mai este percepută ca ceva fixat și drept urmare este tălmăcită în van, ci este recreată în propria constituție obiectivă. În reprezentările care nu țin seama de acest lucru, așadar în cele care nu interpretează, în-Sinele operelor de artă, căruia un astfel de ascetism pretinde a-i servi, devine prada mutismului. Orice reprezentare non-interpretativă este absurdă. Dacă anumite tipuri de artă precum piesa de teatru și, pînă la un punct, muzica cer să fie jucate și interpretate pentru a deveni ceea ce sînt – regulă pe care obișnuitul scenelor sau al podiumului, cel ce cunoaște diferența calitativă dintre ceea ce este cerut la fața locului și text sau partitură, nu o ignoră –, atunci aceste tipuri de opere nu fac altceva decît să pună cu adevărat în evidență comportamentul oricărei opere de artă, chiar dacă ea nu se dorește jucată, adică repetiția propriului lor comportament. Operele de artă sînt identitatea cu sine eliberată de identitatea impusă. Propoziția peripatetică, după care doar identicul recunoaște identicul, lichidată de raționalitatea crescîndă pînă la statutul de valoare limită, distinge cunoașterea artistică de cunoașterea conceptuală: ceea ce este esențialmente mimetic este în așteptarea unei atitudini mimetice. Dacă operele nu imită nimic altceva decît pe ele însele, atunci doar acela care le imită poate să le înțeleagă. Așa trebuie înțelese textele de teatru și partiturile, și nu ca pe niște indicații date interpreților: imitații prestabilite ale operelor, asemănătoare lor și, prin aceasta, constitutive, deși întrețesute de elemente semnificante. Lor le este indiferent în-Sinele lor, dacă sînt reprezentate sau nu. Important este, în schimb, faptul că experiența lor, intimă lor și mută în ideal, le imită. Plecînd de la semnele conținute în opere, această imitație trasează complexul semnificant și îl urmează, după cum urmează curbele în care apare opera. Legi ale imitației, mijlocirile divergente își găsesc unitatea în cea a artei. Dacă, la Kant, cunoașterea discursivă trebuie să renunțe la lucrul în sine, atunci operele de artă sînt obiectele al căror adevăr nu poate fi reprezentat altfel decît ca adevărul interiorității lor. Imitația este calea ce conduce la acesta.

Operele vorbesc în felul zînelor din povești: vrei absolutul, îl vei avea, dar nu-l vei cunoaște. Adevărul cunoașterii discursive nu este ascuns, și totuși aceasta nu îl posedă. Arta, ea însăși cunoaștere, îl posedă, în schimb ca pe ceva care îi este incomensurabil. Operele de artă, prin libertatea subiectului lor intim, sînt mai puțin subiective decît cunoașterea discursivă. Kant, printr-o viziune infailibilă, le-a plasat sub conceptul de teleologie, a cărui întrebuințare n-o vedea deschisă pozitiv intelectului. Totuși, blocul care, potrivit doctrinei kantiene, ocultează oamenilor în-Sinele, îl și imprimă sub forma unor figuri enigmatice în operele de artă, în domeniul lor specific în care nu mai trebuie să existe nici o diferenţă între în-Sine şi pentru-noi. Tocmai ca blocate, operele de artă sînt imagini ale Fiindului-în-Sine. Ceea ce, în cele din urmă, supravieţuieşte în caracterul enigmatic, prin care arta se opune existenţei evidente a obiectelor acţiunii în modul cel mai categoric, este enigma lor. Arta devine enigmă pentru că apare ca şi cum ar fi rezolvat enigma existenţei, în vreme ce enigma fusese uitată în simplul Fiind, din cauza violenţei sale crescînde. Cu cît oamenii au sufocat mai sistematic ceea ce este altceva decît spirit subiectiv prin reţele de categorii, cu atît au pierdut mai temeinic obişnuinţa de a se mira de acel Altul şi, printr-o familiaritate crescîndă, s-au frustrat singuri de alteritate. Arta încearcă cu puteri scăzute, întrucît se sufocă rapid, să corecteze acest neajuns. Ea deconcertează *a priori* oamenii, la fel cum în vechime filozofia, conform exigenţei lui Platon, trebuia şi ea să deconcerteze.

Enigma operelor de artă este fiinţa lor fracturată. Dacă transcendenţa ar fi prezentă în ele, ele ar fi mistere, nu enigme; dar operele de artă sînt enigme pentru că, fiind fracturate, ele dezmint ceea ar vrea să fie. Abia cu puţin timp în urmă această idee a servit de temă artistică, anume în parabolele mutilate ale lui Kafka. Retrospectiv, toate operele seamănă cu nefericitele alegorii din cimitire, unde se înşiră obeliscurile vieţilor curmate. Operele de artă, chiar aspirînd la perfecţiune, sînt amputate; faptul că ceea ce semnifică ele nu le este esenţial apare în ele ca şi cum semnificaţia lor ar fi blocată. Analogia cu superstiţia astrologică, bazată pe un presupus sistem de corelaţii impenetrabil, se impune cu prea multă insistenţă pentru a putea să ne debarasăm de ea cu uşurinţă: cusurul artei este tangenţa ei cu superstiţia. Prea facil îl revalorizează ea în chip iraţionalist în avantajul propriu. Mult invocata şi îndrăgita multistratificare este numele atribuit în mod fals pozitiv caracterului enigmatic. Acesta are, totuşi, în artă, acel aspect anti-estetic pe care Kafka îl va dezveli în mod irevocabil. Prin falimentul lor în faţa propriului moment de raţionalitate, operele de artă ameninţă să recadă în mitul din care se desprinseseră încă foarte precar. Mijlocirea artei cu spiritul, acel moment de raţionalitate, constă în aceea că arta îşi elaborează, mimetic, enigmele – similar modului în care spiritul își făurește o enigmă –, doar fără a fi stăpînul soluției; spiritul operei de artă se manifestă în caracterul enigmatic, nu în intenții. Este adevărat că practica marilor artiști prezintă o afinitate cu enigma; faptul că, vreme de secole, compozitorii și-au făcut o plăcere din a utiliza canoane enigmatice atestă acest lucru. Imaginea enigmatică a artei este configurația mimesis-ului și a raționalității. Caracterul enigmatic este un derivat. Arta subzistă după pierderea în ea a ceea ce odinioară trebuia să exercite o funcție magică, apoi cultică. Ea își pierde „pentru ce"-ul său – adică, exprimat paradoxal, raționalitatea sa arhaică – și face din el un moment al în-Sinelui. Astfel, devine enigmatică; dacă nu mai există în virtutea a ceea ce, ca scop al său, ea îmbiba cu sens, atunci ce mai poate fi ea însăși? Caracterul ei enigmatic o împinge să se articuleze într-un mod imanent așa încît prin modelarea emfaticului său vacuum de sens să primească sens. În aceeași măsură, caracterul enigmatic nu constituie punctul final al operelor; dimpotrivă, orice operă autentică propune și soluția enigmei sale insolubile.

În ultimă instanță, operele de artă nu sînt enigmatice după compoziția lor, ci după conținutul lor de adevăr. Întrebarea prin care orice operă de artă se eliberează prin sine de acest conținut, care o traversează și revine constant: la ce bun toate acestea? se schimbă în: este oare adevărat? – întrebare ce vizează absolutul și împotriva căreia orice operă reacționează debarasîndu-se de forma răspunsului discursiv. Ultima informație a gîndirii discursive rămîne interdicția arătată răspunsului. Ca formă de rezistență mimetică împotriva interdicției, arta caută să furnizeze răspunsul și, cu toate acestea, lipsită fiind de judecată, nu-l dă. Prin aceasta devine enigmatică, la fel ca frica lumii primitive, care se modifică, dar nu dispare. Arta rămîne seismograma acestui fapt. Cheia enigmei sale lipsește la fel cum lipsește cheia pentru scrierile numeroaselor popoare dispărute. Forma cea mai extremă sub care poate fi gîndit caracterul enigmatic este dacă sensul însuși există sau nu; căci nici o operă de artă nu există în afara contextului ei, oricît de deturnat, chiar și în contrariul său, ar fi acesta din urmă. Totuși, prin obiectivitatea operelor de artă, acest context pretinde obiectivitatea sensului în sine. Această exigență nu numai că nu poate fi îndeplinită, experiența o contrazice chiar în mod flagrant. Orice operă de artă prezintă caracterul enigmatic într-un mod diferit, însă o face ca și cum răspunsul, precum cel al Sphinxului, ar fi, totuși, mereu același, chiar dacă acesta este astfel nu în unitatea pe care enigma o promite, poate amăgitor, ci prin diversitate. A ști dacă promisiunea este o înșelăciune constituie enigma.

Conținutul de adevăr este rezolvarea obiectivă a enigmei oricărei opere particulare. Cerînd soluția, enigma trimite la conținutul de adevăr. Acesta nu poate fi obținut decît prin reflecția filozofică. Acest ultim punct, și nu altul, justifică estetica. În timp ce nici o operă nu se reduce la determinări raționaliste, cum ar fi judecata emisă de dînsa, toate se adresează, totuși, rațiunii interpretative, din cauza precarității caracterului enigmatic. Nici un mesaj n-ar putea fi smuls cu forța din *Hamlet*; conținutul său de adevăr nu este, în ciuda acestui fapt, mai diminuat. Faptul că mari artiști precum un Goethe din basme ori Beckett, în aceeași măsură, n-au vrut să știe nicicum de interpretările ce li s-au aplicat, este suficient pentru a pune în evidență diferența existentă între conținutul de adevăr și conștiința sau voința artistului, ba chiar cu forța conștiinței de sine a fiecăruia. Operele, mai ales cele de cea mai înaltă demnitate, își așteaptă interpretarea. În eventualitatea că nu ar fi nimic de interpretat în ele și că ele ar exista pur și simplu, s-ar suprima linia de demarcație a artei. La urma urmei, chiar covoarele țesute, ornamentele și tot ceea ce nu are o figură concretă așteaptă cu nerăbdare să fie descifrate. A înțelege conținutul de adevăr – e ceea ce postulează critica. Nimic nu este înțeles dacă nu e înțeles adevărul ori falsitatea sa și în aceasta stă ocupația criticii. Perspectiva istorică asupra operelor oferită de critică și înțelegerea filozofică a conținutului lor de adevăr se află în interacțiune. Teoria artei nu trebuie să se situeze dincolo de aceasta, ci trebuie să se abandoneze legilor mișcării ei, împotriva conștiinței cărora operele se închid ermetic. Operele de artă sînt enigmatice ca fizionomie a unui spirit obiectiv care nu își este niciodată transparent în momentul propriei manifestări. Absurdul, categoria cea mai refractară față de interpretare, se găsește în spiritul pornind de la care el trebuie interpretat. În același timp, exigenţa interpretativă a operelor, exigenţă ce vizează elaborarea conţinutului lor de adevăr, este stigmatul insuficienţei lor constitutive; ele nu ating niciodată ceea ce este în mod obiectiv intenţionat prin ele. Zona de indeterminare între inaccesibil şi înfăptuit constituie enigma lor. Ele au şi nu au conţinut de adevăr. Ştiinţa pozitivă şi filozofia derivată din ea nu-l ating. Conţinutul de adevăr nu este nici ceea ce constituie falimentul operelor de artă, nici logicitatea lor fragilă, pe care ele însele sînt susceptibile a o suspenda. El nu e nici Ideea, cum se complace a crede marea filozofie tradiţională, chiar dacă ea este tot atît de cuprinzătoare precum ideea Tragicului, a conflictului dintre finit şi infinit. Desigur, o astfel de idee, prin construcţia sa filozofică, depăşeşte înţelesul pur subiectiv, dar ea rămîne exterioară operei de artă şi abstractă, pe orice faţă ar fi întoarsă. Chiar şi conceptul emfatic şi idealist de Idee reduce operele de artă la rangul unor exemple ale Ideii considerate ca imuabilă. Acest lucru îl descalifică în sfera artei la fel cum el nu mai rezistă criticii filozofice. Conţinutul nu este solubil în Idee, ci, dimpotrivă, este o extrapolare a insolubilului; dintre toţi esteticienii academici, doar Friedrich Theodor Vischer pare să fi înţeles acest lucru. Reflecţia cea mai sumară arată că ideea subiectivă, intenţia autorului, nu coincide mai deloc cu conţinutul de adevăr. Există opere de artă în care artistul a produs într-un mod pur şi exact ceea ce intenţiona, rezultatul reducîndu-se la a nu fi decît semnul a ceea ce vroia să spună şi, prin aceasta, fiind sărăcit sub formă de alegorie codată. Aceasta se veştejeşte, de îndată ce filozofii vor fi extras din ea din nou ceea ce artişii au pus – joc tautologic la care se pretează, de exemplu, numeroase analize muzicale. Diferenţa dintre adevăr şi intenţie în operele de artă devine comensurabilă conştiinţei critice atunci cînd intenţia însăşi se aplică neadevărului, adică, cel mai adesea, acelor adevăruri eterne, în care doar mitul se repetă. Caracterul ineluctabil al acestuia uzurpă adevărul. Nenumărate opere de artă suferă de faptul că se înfăţişează ca o devenire în sine, o schimbare necontenită, un progres, şi subzistă ca o suită atemporală a imuabilului. Critica tehnologică trece în astfel de puncte de ruptură la cea a neadevărului şi ia astfel partea conţinutului de adevăr. Multe lucruri atestă faptul că, în operele de artă, falsitatea metafizică se lasă recunoscută ca eşec tehnic. Nici un adevăr în operele de artă fără negare determinată. Estetica are astăzi sarcina să demonstreze acest lucru. Conținutul de adevăr al operelor nu este ceva ce s-ar putea identifica nemijlocit. La fel cum nu ne dăm seama decît mijlocit de el, tot așa el este mijlocit în sine. Ceea ce transcende elementul faptic în opera de artă, conținutul ei spiritual, nu poate fi asociat datului sensibil particular, ci se constituie prin acesta. În aceasta constă caracterul mijlocit al conținutului de adevăr. Conținutul spiritual nu se situează dincolo de factură; dimpotrivă, operele își transcend dimensiunea faptică prin constituția lor și prin rigoarea logică a structurării lor. Suflul care emană din ele, fiind lucrul cel mai aproape de conținutul lor de adevăr, atît efectiv cît și nonefectiv, este fundamental diferit de atmosfera exprimată de opere; procesul de formare distruge, mai curînd, această atmosferă în favoarea suflului. În operele de artă, obiectivitatea și adevărul merg mînă-n mînă. Prin suflul lor în sine – „respirația" unei muzici este familiară compozitorilor – operele se apropie de natură și nu prin imitarea ei, de vraja căreia ține atmosfera. Cu cît operele tind mai profund spre o formă totală, cu atît sînt ele mai rebele față de aparența organizată, iar această reticență este manifestarea negativă a adevărului lor. Reticența respectivă este opusă momentului fantasmagoric al operelor; cele total organizate, numite peiorativ formaliste, sînt cele realiste în măsura în care ele sînt realizate în sine și doar în virtutea acestei realizări își împlinesc conținutul de adevăr, caracterul spiritual, în loc de a-l semnifica pur și simplu. Cu toate acestea, faptul că operele de artă se transcend pe sine prin realizarea lor, nu le garantează acestora adevărul. Unele opere de artă de mare clasă sînt adevărate ca expresie a unei conștiințe false în sine. Doar critica transcendentă poate să redea acest lucru, așa cum a făcut-o Nietzsche cu opera lui Wagner. Dar tara aceleia nu rezidă doar în faptul că ea judecă lucrul în loc de a se măsura cu el. Din conținutul de adevăr însuși, ea păstrează o reprezentare limitată, cel mai adesea filozofico-culturală, fără a lua în considerare momentul istoric imanent al adevărului estetic. Nu e cazul să conservăm separația dintre un adevărat în sine și expresia pur și simplu adecvată a unei false conștiințe, căci pînă în ziua de azi conștiință autentică n-a existat și nu există în nici o formă care să permită acea separație oarecum dintr-o perspectivă distanțată.

Numele pentru conștiința autentică este reprezentarea desăvîrșită a conștiinței false – această reprezentare însăși este conținut de adevăr. Este motivul pentru care operele de artă devin ceea ce sînt, în afara criticii și interpretării, și prin salvare: aceasta vizează adevărul falsei conștiințe în apariția estetică. Marile opere de artă nu pot minți. Chiar și cînd conținutul lor este aparență, acesta posedă, fiind necesar, un adevăr despre care operele vin să depună mărturie. Doar operele nereușite sînt false. Repetînd blestemul realității și sublimîndu-l în imagine, arta tinde simultan să se elibereze de el. Sublimarea și libertatea se condiționează reciproc. Magia în care arta îmbracă, grație unității, acele *membra disiecta* ale realității este produsul acesteia din urmă și le transformă în apariție negativă a utopiei. Faptul că operele de artă, grație organizării lor, exced nu numai organizatul, dar și principiul de organizare – căci, organizate fiind, ele acced la aparența non-fabricatului –, constituie determinarea lor spirituală. Recunoscută, aceasta devine conținut. Arta nu exprimă conținutul doar prin organizarea ei, ci și prin dislocarea care presupune ca implicație a sa organizarea. Așa se explică recenta predilecție pentru zdrențăros și murdar, dar și alergia față de strălucitor și suav. La bază se găsește conștiința obscenității culturii sub masca suficienței sale. Arta care refuză fericirea amestecului pestriț ce maschează oamenilor realitatea și refuză, în același timp, orice urmă sensibilă a sensului, este arta cea mai spiritualizată. În acest refuz inflexibil al fericirii copilăriei, ea este totuși alegoria unei fericiri indubitabil prezente, avînd clauza mortală a himericului: anume că această fericire nu există.

Filozofia și arta converg în conținutul lor de adevăr: adevărul operei de artă care se dezvoltă progresiv nu este altul decît cel al conceptului filozofic. La Schelling, idealismul are dreptate să deducă istoric conceptul său de adevăr din sfera artei. Totalitatea mobilă și închisă în sine a sistemelor idealiste este extrasă din operele de artă. Cu toate acestea, deoarece filozofia se deschide realului și în operele sale nu se organizează autarhic în aceeași măsură ca și arta, idealul estetic deghizat al sistemelor s-a destrămat. Polița cu care li se plătește acestora este lauda rușinoasă, cum că ar fi opere de artă ale gîndirii. Totuși, falsitatea manifestă a idealismului compromite retrospectiv operele de artă. Faptul că în ciuda şi datorită autarhiei lor, acestea se deschid către Altul lor, situat în afara fascinaţiei pe care ele o exercită, depăşeşte identitatea propriu-zisă a operei cu sine însăşi, din care îşi trage determinarea specifică. Disoluţia autonomiei sale nu este un faliment fatal. Ea devine o necesitate în urma verdictului asupra ceea ce evidenţia o prea mare asemănare între filozofie şi artă. Conţinutul de adevăr al operelor de artă nu este ceea ce ele semnifică, ci ceea ce decide asupra falsităţii sau adevărului operei în sine; doar acest adevăr al operei în sine este comensurabil interpretării filozofice şi coincide, cel puţin în ceea ce priveşte ideea, cu adevărul filozofic. Bineînţeles, conştiinţei actuale, încremenită în concret şi nemijlocire, îi este foarte dificil să realizeze această relaţie cu arta, deşi, fără de ea, conţinutul de adevăr nu apare; veritabila experienţă estetică trebuie să devină filozofie, sau nu este deloc. – Condiţia posibilităţii unei convergenţe între filozofie şi artă trebuie cercetată în momentul universalităţii pe care o posedă aceasta în specificul ei, altfel spus în postura de limbaj *sui generis*. Această universalitate este colectivă, ca şi universalitatea filozofică pentru care, odinioară, subiectul transcendental era semnul care trimitea la subiectul colectiv. Dar în imaginile estetice tocmai ceea ce se sustrage eului le constituie dimensiunea colectivă: în acest mod, societatea este imanentă conţinutului de adevăr. Apariţia, prin care opera de artă depăşeşte de departe subiectul pur, este erupţia esenţei sale colective. Urma amintirii mimesis-ului căutat de orice operă de artă este mereu şi o anticipare a unei stări dincolo de prăpastia dintre opera particulară şi ansamblul celorlalte. Dar o astfel de amintire colectivă în operele de artă nu este χορις de către subiect, ci prin el; în pornirea idiosincratică a acestuia se revelă forma reacţiei colective. Nu în ultimul rînd pentru acest motiv interpretarea filozofică a conţinutului de adevăr trebuie să-l ancoreze pe acesta nestrămutat în particular. Graţie momentului lor subiectiv-mimetic şi expresiv, operele de artă converg în obiectivitatea lor; dar ele nu sînt nici pura mişcare, nici forma acesteia, ci procesul încremenit între cele două, iar acest proces este social.

În zilele noastre, metafizica artei se concentrează asupra problemei de a şti cum poate fi adevărat un lucru spiritual fabricat și, în limbaj filozofic, „doar instituit". Aici nu e vorba nemijlocit de opera prezentă, ci de conținutul ei. Totuși, problema adevărului unui fabricat nu este diferită de cea a aparenței și salvării sale ca aparență a adevăratului. Conținutul de adevăr nu poate fi un fabricat. Orice fabricare a artei este un efort unic în sensul de a spune ceea ce nu ar fi fabricatul însuși, de a spune, de asemenea, ceea ce nu știe arta: este tocmai spiritul ei. Aici se situează ideea artei ca reconstituire a naturii oprimate și implicate în dinamica istorică. Natura, imaginii căreia se hărăzește arta, nu există încă; în artă este adevărat un Nefiind. Artei acesta îi răsare în acel Altul, pentru care rațiunea identificatoare care îl reducea la material dispune de cuvîntul natură. Acest Altul nu este nici unitate, nici concept, ci pluralitate. Astfel, conținutul de adevăr se prezintă în artă ca o pluralitate, nu ca ideea generală și abstractă a operelor de artă. Trecerea conținutului de adevăr al artei în serviciul operelor și pluralitatea a ceea ce reiese din identificare stau în relație biunivocă. Din toate paradoxurile artei, cel mai specific este acela potrivit căruia doar prin intermediul fabricatului, mai exact prin elaborarea operelor în sine total organizate, și nu prin vederea nemijlocită, se atinge ne-fabricatul, adică adevărul. Operele de artă sînt mereu într-o stare de tensiune în raport cu conținutul lor de adevăr. În vreme ce, aconceptual, acest conținut nu apare altfel decît în fabricat, el îl neagă pe acesta din urmă. Orice operă de artă, ca operă, dispare în conținutul ei de adevăr. Prin el, operele de artă cad în neînsemnătate, iar acest lucru este permis doar marilor opere. Perspectiva istorică a unui declin al artei este ideea oricărei opere particulare. Nu există operă de artă care să nu promită că al său conținut de adevăr, în măsura în care el doar apare în ea ca existență, se va realiza și va abandona în spatele lui opera, pur înveliș, după cum au prezis-o teribilele versuri ale lui Mignon. Sigiliul operelor de artă autentice este că ceea ce ele par a fi apare în așa mod încît nu poate fi minciună, deși judecata discursivă nu atinge adevărul lui. Dacă însă este adevărul, atunci acesta suspendă o dată cu aparența și opera de artă. Definiția artei prin aparența estetică este imperfectă; arta posedă adevărul ca aparență a non-aparenței. Experiența operelor de artă are ca punct de fugă faptul că nu este nul conținutul ei de adevăr. Orice operă, și mai ales aceea a negativității totale, exprimă implicit acest lucru: *non confundar*. Reduse la pura dorință, operele de artă ar fi neputincioase, deși nu există nici una valabilă care să fie lipsită de dorință. Cu toate acestea, lucrul prin care ele transcend dorința este starea de nevoie, figură gravată în Fiindul istoric. Copiind această figură, nu numai că ele sînt mai mult decît ceea ce este pur și simplu, dar posedă cu atît mai mult adevăr obiectiv, cu cît nevoia se apropie mai mult de complementul și de schimbarea ei. Totuși, nici pentru sine, nici de dragul conștiinței, ceea ce este vrea un Altul, ci în sine, iar opera de artă este limbajul unei astfel de voințe; conținutul ei este tot atît de substanțial ca această voință. Elementele acestui Altul sînt reunite în realitate; le-ar fi suficient, puțin modificate, să intre într-o nouă configurație pentru a-și găsi adevăratul loc. Operele de artă imită mai puțin realitatea, pe cît îi fac acesteia demonstrația respectivei transpuneri. Ar trebui, de aceea, mai curînd răsturnată teoria imitației. În sens sublimat, realitatea trebuie să imite operele de artă. Dar faptul că operele de artă există arată că Nefiindul ar putea exista. Realitatea operelor de artă depune mărturie despre posibilitatea posibilului. Realitatea inexistentului, înspre care se deschide dorința conținută în operele de artă – realitatea a ceea ce nu este –, se transformă în aceea în amintire. În dorință, ceea ce este, în postura de fostă existență, se asociază Nefiindului, întrucît ceea ce a fost nu mai este. De la anamneza platoniciană încoace se visează în amintire încă Nefiindul, pe care doar utopia îl concretizează fără a o trăda existenței. Aparența rămîne asociată aceluia: chiar și raportat la odinioară, el n-a existat niciodată. Totuși, caracterul imaginar al artei, acea *imago* a ei, este tocmai ceea ce, conform tezelor lui Bergson și Proust, se forțează să provoace în realitatea empirică memoria involuntară, și astfel cei doi autori se revelă a fi idealiști autentici. Ei atribuie realității ceea ce vor să salveze și nu este în artă decît cu prețul realității. Caută să scape de blestemul aparenței estetice transpunînd calitatea acesteia în realitate. – Acel *non confundar* al operelor de artă marchează limita negativității lor comparabile aceleia care se manifestă în romanele marchizului de Sade, care nu găsește nimic altceva de spus pentru a califica cei mai frumoși *gitons des Tableaus* decît că sînt „*beaux comme des anges*". Față de această culme a artei, acolo unde adevărul ei transcende aparența, ea se expune în modul cel mai funest cu putință. De altfel, susținînd în modul cel mai inuman că arta nu poate fi minciună, arta se obligă să mintă. Ea nu are nici o influență asupra posibilității ca totul să se dezvăluie, în cele din urmă, a fi nimic, iar caracterul ei fictiv ține de faptul că arta presupune prin existența ei că limita este depășită. Conținutul de adevăr al operelor de artă, negarea existenței lor, este mijlocită prin ele, deși nu o comunică întotdeauna. Factorul prin care conținutul de adevăr este mai mult decît instituit prin ele, constituie *methexis*-ul lor la istorie, ca și critica determinată pe care ele însele o fac asupra acestui fapt. Ceea ce este istorie în operele de artă nu este fabricat și doar istoria îl eliberează de simpla instituire ori fabricare; conținutul de adevăr nu este în afara istoriei, ci cristalizarea acesteia în opere. Le putem numi drept conținutul lor de adevăr ne-instituit.

Conținutul de adevăr în opere nu este, în ciuda acestui fapt, decît unul negativ. Operele de artă spun ceea ce este mai mult decît Fiindul doar prin punerea în configurație a felului în care este, a lui „*Comment c'est*". Metafizica artei își reclamă brutala separare de religia din care a provenit. Așa cum nici operele de artă în sine nu sînt un absolut, nici absolutul nu este nemijlocit prezent în ele. Pentru *methexis*-ul lor la absolut, ele sînt lovite de o cecitate care înnegurează fără răgaz limbajul lor, un limbaj al adevărului: ele au și nu au absolutul. În mișcarea lor înspre absolut, operele de artă au nevoie tocmai de conceptul pe care îl evită în numele adevărului. Nu depinde de artă dacă negativitatea constituie limita ei sau dacă aceasta este la rîndul ei adevărul. Operele de artă sînt negative *a priori* prin legea obiectivării lor; ele fac să piară ceea ce obiectivizează, smulgîndu-l imediatului vieții. Propria lor viață se hrănește din moarte. Acest lucru permite definirea pragului calitativ ce duce spre modernism. Operele moderne se abandonează mimetic reificării, principiului morții lor. A scăpa de acesta constituie momentul iluzoriu al artei, de care cea de pe urmă caută să se debaraseze de la Baudelaire încoace, fără totuși a se resemna în devenirea ca lucru printre lucruri. Mesagerii artei moderne: Baudelaire, Poe, au fost, ca artiști, primii tehnocrați ai artei. În lipsa adaosului de otravă, negarea virtuală a viului, protestul artei împotriva opresiunii civilizației ar fi o slabă consolare. Dacă, începînd cu zorile modernismului, arta absoarbe obiecte străine ei, care se integrează în legea ei formală fără a fi total modificate, mimesis-ul artei se lasă, pînă la momentul montajului, în grija contrariului său. Arta este constrînsă la aceasta de realitatea socială. Opunîndu-se societății, ea nu este capabilă să adopte un punct de vedere care să-i fie exterior celei dintîi. Nu reușește să se opună decît identificîndu-se cu lucrul contra căruia se ridică. Nu altul este conținutul satanismului baudelairian, deși depășește cu mult critica moralei burgheze propriu-zise, aceasta rămînînd în urma realității, căzînd în naivitate și puerilitate. Dacă arta ar vrea să protesteze direct împotriva rețelei infailibile, ea n-ar face decît să se-ncurce singură: iată de ce ea trebuie – cum se întîmplă, în mod exemplar, în *Fin de Partie* a lui Beckett – fie să elimine din sine natura căreia i se aplică, fie să o atace. Singurul ei partizanat posibil rămîne acela al morții; el este concomitent critic și metafizic. Operele de artă își trag originile din lumea lucrurilor prin materia preformată din care sînt alcătuite, ca și prin procedeele lor tehnice; nimic nu este în ele care să nu aparțină și aceleia și nimic care să nu fie extras din lumea lucrurilor cu prețul morții sale. Doar în virtutea caracterului lor mortal operele de artă participă la conciliere. Dar, în același timp, ele continuă astfel să depindă de mit. Este caracterul egiptean propriu fiecărei opere. Vrînd să eternizeze efemerul – viața –, vrînd să-l salveze de la moarte, operele îl ucid. Este îndeptățit să se caute aspectul conciliant al operelor în unitatea lor, în faptul că ele tămăduiesc rana, după cum spune un topos antic, cu lancea care a provocat-o. Rațiunea, instaurînd unitate în operele de artă chiar și acolo unde urmărește descompunere, renunță să mai intervină în realitate și abdică de la dominarea realului, și cîștigă astfel o anume inocență, cu toate că pînă și în marile produse ale unității artistice încă se mai poate percepe ecoul violenței sociale; dar și prin renunțare spiritul se face vinovat. Actul care leagă și suspendă mimeticul și difuzul în operele de artă nu doar prejudiciază natura amorfă. Imaginea estetică este reacția împotriva angoasei resimțite de natură de a se pierde în haos. Unitatea estetică a diversului apare ca și cum n-ar fi exercitat nici o violență împotriva acestuia, ci ar fi extrasă din el însuși. Astfel, unitatea, reală astăzi ca întotdeauna principiul care scindează, se transformă în conciliere. În operele de artă, violența destructivă a mitului slăbește prin aspectul lor particular care reduce acea repetiție pe care mitul o exercită în realitate și pe care opera o cheamă la particularizare prin contemplarea din proximitate. În operele de artă, spiritul nu se mai afirmă ca vechiul dușman al naturii. El este moderat pînă la conciliere. Natura nu înseamnă conciliere în sens clasic; aceasta este comportamentul ei care percepe non-identicul. Spiritul nu-l identifică pe acesta din urmă, ci se identifică cu el. Prin faptul că arta este însoțită de propria sa identitate, ea se aseamănă non-identicului; aici se găsește gradul actualizat al esenței sale mimetice. În ziua de azi se dă dovadă de conciliere drept comportament al operelor de artă tocmai acolo unde arta renunță la ideea de conciliere, anume în operele a căror formă le impune inflexibilitatea. Cu toate acestea, chiar și această conciliere ireconciliabilă în formă are drept condiție irealitatea artei. Aceasta o amenință în permanență cu ideologia. Arta nu cade în ideologie, iar ideologia nu este verdictul în virtutea căruia arta ar fi văduvită de orice adevăr. Prin chiar adevărul ei, prin concilierea pe care realitatea empirică o refuză, arta este complice cu ideologia și lasă să se creadă că această conciliere există deja. Din cauza *a priori*-ului lor ori, altfel spus, conform ideii lor, operele de artă cad într-o relație de culpabilitate. În timp ce orice operă care reușește își transcende vina, fiecare dintre ele trebuie s-o ispășească, motiv pentru care limbajul său ar prefera să se întoarcă în muțenie. Beckett numește aceasta o *desecration of silence*.

Arta vrea tot ce nu era în prealabil; totuși, tot ceea ce este ea, era deja înainte. Ea este incapabilă să depășească umbra a ceea ce a fost. Dar ceea ce nu a fost încă este concretul. Ceea ce caracterizează în cea mai justă măsură nominalismul ideologiei este că el trădează concretețea drept ceva dat, neîndoios existent, amăgind omenirea și pe sine asupra faptului că mersul lumii împiedică acea certitudine pașnică a Fiindului, pe care conceptul datului nu face decît s-o uzurpe, aplicîndu-i la rîndul ei pecetea abstracțiunii. Chiar și operele de artă nu pot numi concretul altfel decît negativ. Doar prin caracterul nonșanjabil al existenței sale proprii și nu prin conținutul particular opera de artă pune realitatea empirică între paranteze, alcătuită dintr-un ansamblu de funcțiuni abstracte și universale. Orice operă este utopie în măsura în care prin forma sa ea anticipă ceea ce ar putea fi în cele din urmă ea însăși, iar acest lucru se întîlnește cu solicitarea de a stîrpi blestemul ipseității emanate de subiect. Nici o operă de artă nu suportă să fie schimbată pentru o alta – justificare a momentului sensibil indispensabil în operele de artă, care fundamentează acel *hic et nunc* al lor: astfel se conservă, în ciuda oricărei mijlociri, o parcelă de autonomie. Conștiința naivă care nu încetează de a se revendica de la acel moment nu este pe de-a-ntregul falsă conștiință. Și totuși, caracterul non-șanjabil capătă funcția de a întări credința potrivit căreia acesta n-ar fi universal. Opera trebuie să-și absoarbă chiar și dușmanul cel mai mortal: șanjabilitatea; iar, prin concretizarea sa, să pună în evidență sistemul total de relații abstracte pentru a-i putea rezista, în loc să se eschiveze în concret. În operele moderne autentice, repetițiile nu corespund în mod automat obligației arhaice de repetiție. Mulți sînt aceia care o denunță și iau astfel partea acelui irepetabil de care vorbea Haag; *Play* a lui Beckett, prin trista ei reluare la infinit, oferă exemplul perfect. Negrul și griul artei moderne, ca și ascetismul împotriva culorilor, constituie în mod negativ apoteoza acestora. Cînd, în extraordinarele capitole biografice ale unei autoare precum Selma Lagerlöf, Marbacka aduce copilului paralizat o pasăre-paradis împăiată, adică Nemaivăzutul aduce vindecarea, efectul acestei utopii apare în toată claritatea sa, dar nimic similar n-ar mai fi posibil: tenebrele îi țin locul. Prin faptul că utopia, încă Nefiindul, este pentru artă învăluită în negru, aceasta din urmă rămîne amintire prin toate mijlocirile sale, amintirea posibilului împotriva realului care îl oprimă, ceva în genul compensației imaginare pentru catastrofa istoriei mondiale, libertate care, sub imperiul necesității, n-a putut exista și despre care nu se poate afirma cu siguranță că va exista. În tensiunea sa față de catastrofa permanentă, este instituită deopotrivă negativitatea artei, participarea acesteia la tenebre. Nici o operă de artă existentă, care apare, nu este stăpînă în mod pozitiv a Nefiindului. Operele de artă se disting astfel de simbolurile religioase care pretind că posedă transcendența prezenței imediate în fenomen. Nefiindul din operele de artă este o configurație a Fiindului. Operele de artă sînt promisiuni prin negativitatea lor pînă la negarea totală, aidoma gestului prin care, odinioară, putea să înceapă o povestire a cărei primă notă executată pe chitară promitea un Nemaivăzut ori Nemaiauzit, chiar dacă era vorba de lucruri îngrozitoare. Coperţile unei cărţi, între care ochiul se pierde în text, sînt analoage promisiunii aşa-numitei *camera obscura*. Paradoxul artei moderne în general este că aceasta dobîndeşte ceea ce, simultan, respinge, precum în debutul romanului *À la recherche...* al lui Proust, care, prin artificiul cel mai savant cu putinţă, introduce progresiv în lectura cărţii fără a lăsa să se audă zumzăitul din *camera obscura* şi fără caleidoscopul naratorului omniscient: cartea renunţă la magie realizînd-o tocmai de aceea. Experienţa estetică este aceea a unui lucru pe care spiritul nu l-ar avea nici din lume, nici din sine însuşi – posibilitatea promisă prin chiar imposibilitatea ei. Arta este promisiunea fericirii, pe care o încalcă.

Deşi operele de artă nu sînt nici concept, nici judecată, ele sînt logice. Nimic n-ar fi enigmatic în ele, dacă logicitatea lor imanentă nu ar veni în întîmpinarea gîndirii discursive, ale cărei criterii o decepţionează, totuşi, în mod regulat. Ele se apropie cel mai mult de forma concluziei şi de modelul acesteia în gîndirea pozitivă. A spune că în artele temporale una sau alta pleacă din altceva este cu greu o metaforă; faptul că într-o operă un lucru este cauzat de un alt lucru lasă să se întrevadă destul de clar cel puţin raportul de cauzalitate empirică. Nu numai în artele temporale se întîmplă acest lucru cu necesitate; artele vizuale au şi ele nevoie de rigoare logică. Obligaţia operelor de artă de a se identifica cu ele însele, tensiunea în care ele cad astfel faţă de substratul convenţiei lor imanente şi, în fine, ideea tradiţională a echilibrului care trebuie atins au nevoie de principiul consecinţei logice: este aspectul raţional al operelor de artă. Fără obligaţia ei imanentă, nici o operă n-ar fi obiectivată; acesta este impulsul ei anti-mimetic, împrumutat exteriorului, pe care îl asociază unui interior. Logica artei, contrar regulilor altor logici, conchide fără concept sau judecată. Ea trage concluziile din fenomenele deja mijlocite în mod firesc prin spirit şi de aceea, într-o anumită măsură, logicizate. Procesul ei logic se mişcă într-un domeniu extralogic prin datele sale. Unitatea astfel dobîndită de operele de artă le pune în analogie cu logica experienței, chiar dacă procedeele, elementele și relațiile lor se depărtează de realitatea practică empirică. Relația cu matematica, pe care arta a legat-o la începutul emancipării sale și care reapare astăzi, în epoca disoluției idiomurilor sale, a fost conștiința de sine pe care arta o avea despre dimensiunea ei logică. Chiar și matematica este, prin caracterul ei formal, aconceptuală; simbolurile sale nu desemnează nimic și, la fel ca și arta, ea nu emite judecăți existențiale; s-a accentuat adesea natura ei estetică. Cu toate acestea, arta rătăcește atunci cînd, stimulată ori intimidată de știință, ea ipostaziază caracterul ei logic, compară în mod direct formele sale cu cele ale matematicii, fără a se preocupa de faptul că i se opune acesteia în mod constant. În ciuda acestui fapt, logicitatea artei este o logică sub forțele ei, care o constituie în modul cel mai clar ca o ființă *sui generis*, ca o natură secundă. Ea dejoacă orice tentativă de a înțelege operele de artă pornind de la efectul pe care îl provoacă: prin rigoarea logică, operele de artă sînt în sine obiectiv determinate fără luarea în considerare a receptării lor. Cu toate acestea, logicitatea lor nu trebuie luată *ad litteram*. Remarca lui Nietzsche care, la drept vorbind, subestimează diletantist logicitatea artei, vizează faptul că în operele de artă totul apare ca și cum ar trebui să fie așa și nu altfel. Logica artei se revelă improprie prin aceea că ea conferă tuturor faptelor particulare și soluțiilor o marjă de variație mult mai mare decît o face în mod obișnuit logica; e imposibil să se ignore amintirea stăruitoare a logicii viselor în care sentimentul consecinței constrîngătoare se asociază în chip similar unui moment de contingență. Renunțînd la scopurile empirice, logica dobîndește în artă un caracter obscur, se fixează și se slăbește în același timp. Ea ar putea să se comporte cu atît mai liber, cu cît stilurile prestabilite produc prin ele însele mai accentuat aparența logicității și eliberează opera particulară de sarcina săvîrșirii ei. În timp ce, în operele clasice, în sensul curent, logicitatea domină fără impedimente, aceste opere tolerează mereu cîteva, ba chiar uneori numeroase posibilități: de exemplu, în interiorul unei date tipice precum cea a muzicii cu bas continuu sau a *Commediei dell'arte*, se improvizează într-un mod mult mai sigur decît în operele ulterioare, organizate specific, individual. Acestea sînt la suprafață mai alogice, mai puțin transparente în raport cu schemele și formulele general prestabilite de tip conceptual; ele sînt, cu toate acestea, mai logice în profunzime, se pliază mult mai riguros logicității. Dar, în timp ce această logicitate a operelor de artă ia proporții, în timp ce exigențele ei sînt considerate din ce în ce mai *ad litteram* pînă la parodia operelor total determinate, deduse pornind de la un material de bază minimal, Ca-și-cum-ul logicității se dezvăluie. Ceea ce azi pare absurd este funcție negativă a logicității integrale. Arta suferă revanșa pentru faptul că nu există concluzii fără concept ori judecată.

Fiind improprie, această logică este dificil separabilă de cauzalitate, căci, în artă, diferența între formele pur logice și cele care se deschid obiectivității dispare; în artă subzistă inseparabilitatea arhaică a logicii și cauzalității. Principiile individuației schopenhaueriene, spațiul, timpul și cauzalitatea, intervin din nou în artă, domeniu al individuației extreme, fiind însă refractate; această refracție comandată de caracterul de aparență conferă artei aspectul de libertate. Prin aceasta, se dirijează conexiunile și suita evenimentelor, datorită intervenției spiritului. În inseparabilitatea spiritului și a necesității oarbe, logica artei evocă din nou legitatea continuității reale a istoriei. Schönberg putea vorbi despre muzică luînd-o ca istorie a temelor. A spune că arta posedă în sine la modul brut și nemijlocit spațiul, timpul și cauzalitatea este la fel de puțin întemeiat ca și sentința paușală a idealismului filozofic, după care arta, ca sferă ideală, ar rămîne în totalitate dincolo de asemenea determinări; acestea o influențează, ca să zicem așa, de departe și devin în ea, pe dată, altceva. Astfel, de exemplu, timpul în muzică este evident ca atare, dar atît de depărtat de timpul empiric, încît pe durata unei audiții atente evenimentele temporale din afara acelui flux muzical neîntrerupt rămîn exterioare acestuia din urmă, abia îl afectează; dacă un interpret se oprește pentru a repeta ori pentru a relua un pasaj, timpul muzical rămîne pentru un moment indiferent, total intact, într-o anumită măsură se oprește, pentru a nu se relua decît atunci cînd cursul muzical continuă. Timpul empiric tulbură timpul muzical cel mult din cauza eterogenității sale, dar ele nu se confundă. În plus, categoriile formative ale artei nu sînt simplu calitativ diferite de categoriile externe, ci ele își transpun calitatea într-un mediu calitativ altul, în ciuda modificării lor. Dacă aceste forme sînt în existența externă formele determinante ale dominației naturale, atunci, în artă, ele sînt dominate; aici se dispune liber de ele. Prin dominarea dominantului, arta revizuiește de la bază la vîrf dominația naturii. Dispunerea de acele forme și de raportul lor cu materialele face evident caracterul lor arbitrar față de aparența ineluctabilității care le revine în realitate. Cînd o muzică comprimă timpul, cînd un tablou reorganizează spațiul, se concretizează posibilitatea că lucrurile ar putea sta altfel. Aceste categorii sînt fixate, puterea lor nu este negată, dar ele sînt deposedate de caracterul lor obligatoriu. Astfel arta, în mod paradoxal și tocmai prin constituenții săi formali care o debarasează de realitatea empirică, este mai puțin aparentă, mai puțin orbită de legitățile dictate subiectiv decît este cunoașterea empirică. Ne dăm seama că logica operelor de artă derivă din logica formală, fără să-i fie identică acesteia, prin faptul că operele – iar arta se apropie astfel de gîndirea dialectică – își pot suspenda logicitatea și pot face, în cele din urmă, din această suspendare chiar ideea lor; este ceea ce vizează momentul de dislocare din întreaga artă modernă. Operele de artă care atestă înclinația către o construcție integrală dezavuează logicitatea prin urma de mimesis care îi este eterogenă și indelebilă; construcția depinde de acest lucru. Legea formală autonomă a operelor de artă protestează și împotriva logicității care definește, oricum ar fi, forma ca principiu. Dacă arta n-ar avea absolut nimic de-a face cu logicitatea și cauzalitatea, atunci ea ar fi lipsită de raportul cu Altul său și s-ar transforma *a priori* în vid; dacă le-ar lua ca atare, atunci s-ar conforma constrîngerii; doar grație dublului său caracter, care provoacă un conflict permanent, ea se ridică cu puțin deasupra acestei constrîngeri. Concluziile fără concept și fără judecată sînt de la bun început golite de caracterul lor apodictic și evocă, ce e drept, o comunicare între obiecte susceptibilă a fi disimulată prin concepte și judecăți, în timp ce rigoarea estetică conservă această comunicare ca pe o afinitate a momentelor neidentificate. Dar unitatea constituenților estetici și a constituenților cunoașterii este unitatea spiritului ca rațiune, exprimată de doctrina finalității estetice. Dacă acceptăm ce spune Schopenhauer, cum că arta este lumea încă o dată, atunci această lume este, totuși, alcătuită în compoziția sa din elementele celei dintîi, conform descrierilor iudaice ale stării mesianice, care ar semăna în totul stării obișnuite și n-ar fi diferită decît într-o infimă măsură. Dar lumea încă o dată conține o tendință negativă față de cea dintîi, ea este mai curînd distrugerea a ceea ce reflectează sensurile familiare, amăgindu-ne, decît unificarea într-un sens a elementelor dispersate ale existenței. Nu este nimic în artă, nici chiar în cea mai sublimată, care să nu fie ieșit din lume și să rămînă intact. Toate categoriile estetice trebuie să fie definite atît prin raportul lor cu lumea, cît și prin refuzul acesteia. Arta este cunoaștere în ambele cazuri; nu numai prin întoarcerea lumii și a categoriilor sale, prin legătura sa cu ceea ce s-ar numi în altă parte obiectul cunoașterii, ci poate mai mult prin tendința critică față de acea *ratio* care domină natura și ale cărei determinări fixe ea le detronează, modificîndu-le. Dar nu ca negare abstractă a acestei *ratio*, nici prin fatala viziune imediată a ființei lucrurilor, caută arta să facă dreptate celui oprimat, ci revocînd violența raționalității prin emanciparea acesteia față de ceea ce îi pare a fi în realitatea empirică materialul ei indispensabil. Arta nu este, în ciuda convenției, o sinteză, ci disociază sintezele cu aceeași forță cu care acestea au fost realizate. Ceea ce, în artă, este transcendent, urmează aceeași tendință cu reflecția secundă a spiritului care domină natura.

Mijlocul prin care comportamentul operelor de artă reflectează violența și dominarea realității empirice este mai mult decît o analogie. Închiderea operelor de artă ca unitate a diversității lor transpune imediat comportamentul dominator al naturii la ceva îndepărtat de realitatea acestuia; poate pentru că principiul autoconservării trimite dincolo de posibilitatea realizării sale în exterior, el se vede acolo combătut de moarte și nu este capabil să se acomodeze; arta autonomă este o parcelă de imortalitate artificial organizată, în același timp utopie și hybris; privirii care, situată pe altă planetă, ar contempla arta, totul i-ar părea egiptean. Finalitatea operelor de artă grație căreia ele se afirmă nu este decît umbra finalității exterioare. Ele nu i se aseamănă decît prin formă și doar prin aceasta – cel puțin așa își închipuie operele de artă – sînt ele ferite de descompunere. Formula paradoxală a lui Kant, conform căreia frumos este ceea ce posedă o finalitate fără scop, exprimă, în limbajul filozofiei transcendentale subiective, acest lucru cu o fidelitate care nu încetează să îndepărteze teoremele kantiene de contextul metodic în care ele apar. Operele de artă se pretau finalității ca totalitate dinamică în care toate momentele particulare sînt acolo pentru a satisface scopul lor, întregul, la fel cum întregul satisface scopul său, împlinirea ori conversia negatoare a momentelor. În schimb, operele erau fără scop pentru că scăpau relației scop-mijloc din realitatea empirică. Fără aceasta, finalitatea operelor de artă are ceva himeric. Raportul dintre finalitatea estetică și finalitatea reală era istoric: finalitatea imanentă a operelor de artă le venea din exterior. Adesea, forme estetice gravate colectiv sînt forme practice care și-au pierdut scopul, mai ales ornamentele care nu făceau în van apel la astronomie și matematică. Această cale este predeterminată prin originea magică a operelor de artă, ele fiind elemente ale unei practici care vroia să acționeze asupra naturii, separîndu-se ulterior, o dată cu începuturile raționalității, de acest țel și renunțînd la iluzia unei influențe reale. Specificitatea operelor de artă, forma lor, fiind conținut sedimentat și modificat, nu poate nega total originea ei. Reușita estetică se orientează în primul rînd după faptul dacă ceea ce a fost format reușește să trezească conținutul exprimat în formă. Căci, în general, hermeneutica operelor de artă este transpunerea elementelor lor formale în conținuturi. Totuși, acestea nu răsar de-a dreptul în operele de artă, ca și cum acestea din urmă ar prelua pur și simplu conținuturile realității. Conținutul se constituie într-o mișcare în sens invers și se imprimă în operele care se îndepărtează de el. Progresul artistic, în măsura în care se poate vorbi realmente de așa ceva, este suma acestei mișcări. Aceasta participă la conținut prin negarea determinată a acestuia. Cu cît are ea loc mai energic, cu atît operele de artă se organizează mai apăsat în conformitate cu o finalitate imanentă și se adaptează tocmai astfel la ceea ce ele neagă. Concepția kantiană despre teleologia artei, ca și a organismelor vii, se înrădăcina în unitatea rațiunii și, în cele din urmă, în cea a rațiunii divine care stăpînea asupra lucrurilor în sine. Ea era astfel sortită eșecului. Cu toate acestea, definiția teleologică a artei își conservă adevărul în fața concepției triviale, între timp respinsă de către evoluția artei, cum că imaginația și conștiința artistului conferă operelor sale o unitate organică.

B.C.U. „M. EMINESCU" IAȘI

Finalitatea eliberată de scopurile practice constituie analogia lor cu limbajul; statutul de fără-scop constituie natura lor aconceptuală, diferența lor față de limbajul semnificativ. Operele de artă nu se apropie de ideea unui limbaj al lucrurilor decît prin propriul lor limbaj, prin organizarea momentelor lor disparate; cu cît acesta este mai articulat în sine la nivel sintactic, cu atît el devine mai expresiv în toate momentele sale. Obiectivitatea conceptului estetic de teleologie își găsește acoperirea în limbajul artei. Estetica tradițională ratează limbajul artei, fiindcă ea decide în prealabil, în conformitate cu un partizanat general, asupra raportului dintre întreg și părți în favoarea întregului. Dar dialectica nu spune cum trebuie tratată arta. Ea îi este inerentă. Facultatea de judecare reflexivă, care nu poate porni de la noțiunea generală, de la universal și, în consecință, nici de la opera de artă luată ca totalitate – care nu este niciodată dată –, și care trebuie să urmeze momentele particulare, să le depășească în virtutea indigenței lor, traduce subiectiv mișcarea operelor de artă în sine însăși. În virtutea dialecticii lor, operele de artă depășesc mitul, contextul naturii care domină abstract și orbește.

Incontestabil, substanța tuturor momentelor de logicitate sau, mai mult, coerența operelor de artă este ceea ce se poate numi forma lor. Este de mirare că estetica a reflectat foarte puțin pe marginea acestei categorii, aceasta părîndu-i a fi neproblematică, deoarece face diferența artei. Dificultatea de a izola forma este condiționată de suprapunerea oricărei forme estetice cu conținutul; ea nu trebuie concepută doar în contra conținutului, ci prin conținut, pentru a evita ca ea să nu devină victima acelei abstracții prin care estetica artei reacționare are obiceiul de a se coaliza. În plus, conceptul de formă, pînă la Valéry, constituie porțiunea nedeslușită a esteticii, căci arta întreagă îi este în așa grad atașată, încît îi este indiferent dacă este izolat ca moment de sine stătător. La fel cum nu se poate defini arta prin oricare alt moment al său, tot atît de puțin este ea pur și simplu identică cu forma. Orice moment este, în artă, susceptibil a se nega, pînă și unitatea estetică, pînă și ideea de formă care a făcut atît opera de artă ca totalitate cît și autonomia ei esențialmente posibile. În operele moderne foarte elaborate, forma tinde să disocieze unitatea acestora, fie de dragul expresiei, fie prin critica esenței afirmative. Nu de forme deschise se duce lipsă în omniprezența crizei actuale, cum nu s-a dus lipsă de ele nici înainte. La Mozart, unitatea se punea uneori la încercare prin jocul relaxării unității. Prin juxtapunerea elementelor relativ disjunctive sau a contrastelor, compozitorul – căruia, înaintea tuturor, i se poate face elogiul siguranței formale – jonglează virtuoz chiar cu ideea însăși de formă. El e atît de sigur de puterea acesteia, încît, ca să spunem așa, slăbește hamurile și admite ca tendințele centrifuge să se manifeste ieșind din fermitatea construcției. Pentru cei care sînt înrădăcinați într-o tradiție mai veche, ideea unității ca formă este încă atît de puțin tangibilă, încît suportă sarcinile cele mai extreme, în timp ce Beethoven, la care unitatea și-a pierdut substanțialitatea din cauza atacului nominalist, o încordează mult mai drastic: ea preformează *a priori* pluralitatea și o domină apoi cu atît mai triumfal. În ziua de azi, artiștii sînt foarte dezlănțuiți împotriva unității, și cu toate acestea operele presupus deschise sau neîncheiate dobîndesc din nou sistematic și în mod sigur ceva ce seamănă cu unitatea. Cel mai des, forma este pusă, în teorie, pe același plan cu simetria și repetiția. Nu e nevoie nicicum de a contesta faptul că, dacă s-ar dori reducerea noțiunii de formă la niște invariante, similitudinea și repetiția s-ar oferi la fel ca și contrariul lor, disimetria, contrastul și dezvoltarea. Cu toate acestea, statuarea acestor categorii nu ar servi la mare lucru. Analizele muzicale, de exemplu, arată că pînă și în operele cele mai dezorganizate și mai străine de repetiție există analogii, că numeroase părți corespund altora cu ajutorul unui semn oarecare și că non-identitatea căutată nu se realizează decît avînd ca referință elementele identice; dacă n-ar exista nici o similitudine, haosul ar rămîne invariant. Dar diferența față de repetiția manifestă, decretată din exterior și incomplet mijlocită prin elementul specific, și definiția ineluctabilă a non-similarului printr-un rest de identitate domină orice invarianță. Un concept al formei care, din simpatie pentru ea, nu ține cont de acest lucru nu cade prea departe de frazeologia animalică care nu se sperie de expresia germană a „perfecțiunii formale". Datorită faptului că estetica presupune mereu ideea de formă, noțiunea ei centrală, în caracterul dat al artei, ea trebuie să facă mari eforturi pentru a o gîndi. Dacă nu vrea să se încurce în tautologie, atunci face cale întoarsă la ceea ce nu este imanent noțiunii de formă, în timp ce aceasta din urmă pretinde ca, din punct de vedere estetic, nimic altceva să nu aibă un cuvînt de spus decît ea însăși. Estetica formei nu este posibilă decît prin surparea esteticii ca totalitate a ceea ce se găsește sub imperiul formei. Posibilitatea artei depinde de acest lucru. Ideea de formă subliniază antiteza categorică dintre artă și viața empirică, în care dreptul său la existență a devenit nesigur. Șansa artei este egală cu cea a formei, nimic mai mult. Partea celei din urmă în criza artei se manifestă în expresii precum cea a lui Lukács, conform căreia importanța formei în arta modernă este mult supraestimată[58]. Pe cît de pedant se sedimentează, în acest *pronunciamento* meschin, indispoziția inconștientă a unui Lukács conservator din punct de vedere cultural față de sfera artei, pe atît de inadecvat este conceptul de formă folosit de el. Ideea de supraestimare a formei nu-i poate veni în minte decît celui care ignoră că ea este un element esențial și mediator al conținutului artei. Forma este coerența artefactelor – oricît de antagonistă și sfărîmată ar fi aceasta –, prin care orice operă de artă reușită se separă de simplul Fiind. Conceptul de formă nereflectat, care răsună în toate lozincile legate de formalism, pune forma în antiteză cu ceea ce a fost pus în versuri, compus ori pictat, ca organizare susceptibilă de a se desprinde din ele. Astfel, forma apare gîndirii ca ceva impus, arbitrar-subiectiv, în timp ce ea nu e substanțială decît atunci cînd nu exercită nici o violență asupra a ceea ce e format, ci, dimpotrivă, răsare din acesta. Dar formatul, conținutul nu sînt obiecte exterioare formei, ci sînt impulsurile mimetice atrase înspre această lume a imaginilor care este forma; numeroasele și dăunătoarele echivocuri ale conceptului de formă provin din ubicuitatea sa care duce la numirea ca formă a tot ceea ce e artistic în artă. Conceptul este, în toate cazurile, steril în generalitatea sa trivială care nu vrea să spună nimic altceva decît că, în opera de artă, orice „materie" – fie a obiectelor intenționale, fie a materialelor precum sunetul sau culoarea – este mijlocită și nu pur și simplu existentă. A defini forma ca amprentă sau atribuire subiectivă este la fel de fals. Ceea ce, pe bună dreptate, poate fi numit formă în operele de artă realizează în egală măsură dezideratele obiectului activității subiective, pe cît el este produs de chiar această activitate. Din punct de vedere estetic, forma operelor de artă este esențialmente o determinare obiectivă. Ea a intervenit exact în momentul în care opera s-a separat de produs. Nu trebuie deci căutată forma în aranjarea elementelor dinainte date, cum se întîmpla în concepția despre compoziția picturală înainte ca Impresionismul să o declare depășită. Faptul că numeroase opere recunoscute drept clasice apar privirii scrutătoare chiar astfel, constituie o obiecție mortală împotriva artei tradiționale. În plus, conceptul de formă nu este reductibil la niște relații matematice, cum își imagina Zeising[59] în epoca vechii estetici. Aceste relații, fie ele principii explicite ca în Renaștere, fie manifestate latent și asociate unor concepții mistice precum uneori la Bach, joacă un rol precis în procedeele artei, dar ele nu constituie forma, ci îi sînt vehicul, mijloc de preformare a materialului conceput drept haotic și fără calități de către subiectul eliberat pentru prima oară, care se bizuie doar pe sine însuși. Ne putem da seama cît de puțin coincide organizarea matematică și tot ce-i este înrudit cu forma estetică în recentul dodecafonism, care preformează efectiv materia prin raporturi cantitative – serii în care nici un sunet nu trebuie să apară înainte ca celălalt să se arate și care sînt permutate. A devenit, de altfel, de îndată clar că această preformare nu influența forma după cum credea programul lui Erwin Stein cu titlul neechivoc de *„Neue Formprinzipien“*[60]. Schönberg însuși făcea o distincție aproape mecanică între dispoziția dodecafonică și acțiunea componistică și, din cauza distincției, nu se mulțumea cu această tehnică ingenioasă. Cu toate acestea, consecvența sporită a generației următoare, care lichidează diferența dintre serialism și compoziția propriu-zisă, obține integrarea nu numai cu prețul unei alienări muzicale, ci și a unei lipse de articulare care nu poate să nu lase urme la nivelul formei. Totul se petrece ca și cum coerența imanentă a operei, livrată fără intervenție sieși, și efortul de identificare a totalității formale dinăuntrul eterogenului ar recădea în grosolănie și în insensibil. De fapt, operele perfecte, total organizate ale fazei seriale au abandonat practic toate mijloacele de diferențiere, căreia îi datorează propria existență. Matematizarea ca metodă de obiectivare imanentă a formei este o himeră. Insuficiența ei poate să se explice prin faptul că ea se aplică în epoci în care evidența tradițională a formelor se dezagregă și nici o regulă obiectivă nu este dinainte impusă artistului. Acesta face atunci apel la matematică, căci ea leagă stadiul de rațiune subiectivă în care se află artistul cu aparența de obiectivitate cu ajutorul unor categorii precum universalitate și necesitate. Vorbim de aparență, pentru că organizarea, raportul dintre momentele care constituie forma, nu provine din structura specifică și eșuează în fața detaliului. De aici rezultă și faptul că matematizarea tinde tocmai spre formele tradiționale pe care le dezminte simultan ca fiind iraționale. În loc de a reprezenta legile fundamentale ale ființei, așa cum se înțelege pe sine, aspectul matematic al artei încearcă disperat să-i garanteze acesteia posibilitatea în interiorul unei situații istorice în care obiectivitatea conceptului de formă este atît reclamată cît și inhibată de stadiul conștiinței.

---

[58] *Cf.* Georg Lukács, *Wider den missverstandenen Realismus*, Hamburg 1958, p. 15, *passim*.

---

[59] *Cf.* Adolf Zeising, *Ästhetische Forschungen*, Frankfurt am Main 1855.

[60] *Cf.* Erwin Stein, „Neue Formprinzipien“, în: *Von neuer Musik*, Köln 1925, pp. 59 și urm.

Conceptul de formă pare a fi adesea limitat de faptul că, de îndată ce se formulează, deplasează forma într-o dimensiune fără a lua în considerare o alta, de exemplu în muzică accentuează succesiunea temporală, ca și cum simultaneitatea și polifonia ar participa mai puțin la formă, ori în pictură, unde forma este atribuită proporțiilor spațiului și suprafeței în defavoarea funcției formatoare a culorii. Contrar acestor fapte, forma estetică este organizarea obiectivă într-o elocvență coerentă a tot ceea ce apare în interiorul unei opere de artă. Ea este sinteza non-violentă a elementelor dispersate, pe care le conservă, totuși, așa cum sînt, în divergența și contradicțiile lor, și tocmai de aceea ea este pe bună dreptate o realizare a adevărului. Unitate instituită, ea se suspendă constant pe sine însăși; îi este esențial de a se întrerupe prin acel Altul al ei, iar coerenței sale îi este vital să înglobeze non-coerența. În raportul cu acest Altul, a cărui stranietate o tempereazā menținînd-o totuși, ea este elementul anti-barbar al artei; grație ei, arta participă la civilizația pe care o critică prin existența sa. Lege a transfigurării Fiindului, forma reprezintă, față de acesta, libertatea. Ea secularizează modelul teologic al chipului și asemănării cu Dumnezeu, nu ca pe o creație, ci ca pe un comportament uman obiectivat care imită creația; și iarăși, nu ca pe o creație *ex nihilo*, ci ca pe o creație pornind de la creat. Nu e deplasată exprimarea metaforică după care forma ar fi în operele de artă tot ceea ce poartă urma intervenției manuale. Ea este amprenta muncii sociale, fundamental diferită de procesul formării empirice. Ceea ce se prezintă ca formă ochilor de artist ar trebui să fie explicat mai curînd *a contrario*, prin aversiunea împotriva elementului nefiltrat în operele de artă, împotriva complexului culorilor care nu face decît să fie acolo fără a fi în sine nici articulat, nici animat, împotriva secvenței muzicale extrase din repertoriu, din locul comun, împotriva pre-criticului. Critica și forma converg. În operele de artă, forma este cea grație căreia acestea se revelă în sine critice. Ceea ce se răzvrătește în operă împotriva restului de relief este veritabilul suport al formei și negăm arta cînd cultivăm în ea teodiceea non-formatului în numele, de exemplu, al diletantismului muzical sau al cabotinajului. Prin implicația sa critică, forma elimină practicile și operele trecutului. Ea contrazice concepția despre opera de artă ca imediatețe. Dacă ea este, în operele de artă, factorul prin care acestea devin ceea ce sînt, atunci ea devine egalul mijlocirii lor, al reflecției lor în sine obiective. Forma este mijlocirea ca raport al părților între ele și cu totalitatea, dar și ca elaborare completă a detaliilor. Naivitatea elogiată a operelor de artă apare sub acest aspect ca element anti-artistic. Ceea ce, la rigoare, apare în ele ca fiind naiv și intuitiv, constituția lor ca ceva care se prezintă în sine coerent, oarecum nefracturat și de aceea nemijlocit, se datorează mijlocirii lor în sine. Doar grație acestui fapt ele devin semnificante, iar elementele lor devin semne. În operele de artă, tot ceea ce seamănă limbajului se condensează în formă. Ele se convertesc astfel în antiteze ale formei, în impulsuri mimetice. Forma tinde să facă detaliul să vorbească prin totalitate. Dar aici stă melancolia formei, mai ales la artiștii la care ea predomină. Ea limitează constant ceea ce este format, altfel conceptul ei ar pierde ceea ce l-ar distinge în mod specific de format; ce altă confirmare a muncii artistice de formare, care nu încetează a selecționa, a amputa și renunța: nici o formă fără refuz. Astfel se prelungește în operele de artă elementul dominator pernicios, de care acestea ar vrea să se debaraseze. Forma este amoralitatea lor. Ele nedreptățesc formatul, urmîndu-l. Antiteza dintre formă și viață, în mod constant perorată de vitalism de la Nietzsche încoace, cel puțin a simțit ceva din asta. Arta cade în păcatul viului, nu doar pentru că, prin distanța sa, mărturisește despre propria vină, ci mai ales prin faptul că decupează viul pentru a-l aduce la limbaj, pentru că-l ciuntește. Mitul lui Procust dă seama, într-o anumită măsură, de filozofia istoriei primitive a artei. Dar nu rezultă de-aici nicicum o condamnare a artei, așa cum nu se poate nicicînd trage această concluzie dintr-o vină parțială în sînul vinei totale. Cel care face tărăboi împotriva pretinsului formalism – împotriva faptului că arta ar fi artă –, se servește de chiar inumanitatea de care el acuză formalismul: în numele unor clici care, pentru a ține mai strîns în frîu indivizii dominați, cer să ne adaptăm acestei inumanități. De fiecare dată cînd se acuză inumanitatea spiritului, se face un pas împotriva umanității. Doar acel spirit respectă oamenii; în loc de a se plia după ei, după cum au devenit ei, el se cufundă în lucrul aparținînd oamenilor, fără ca ei să o știe. Campania dirijată împotriva formalismului ignoră faptul că forma care este aplicată conținutului este ea însăși un conținut sedimentat. Acest lucru și nu regresia către un conținut pre-artistic conferă obiectului în artă primatul cuvenit. Categoriile estetice formale precum particularitatea, dezvoltarea și disputarea contradicției, nu în ultimul rînd anticiparea concilierii prin echilibru, sînt transparente conținutului lor, chiar și ori mai ales atunci cînd s-au desprins deja de obiectele empirice. Arta adoptă poziția sa specifică față de empiric prin chiar distanța pe care o ia de acesta; contradicțiile sînt în empirie nemijlocite și se exclud simplu una pe alta. Mijlocirea lor, conținută în sine în realitatea empirică, nu devine un Pentru sine al conștiinței decît prin acțiunea de retragere din artă. În aceasta stă un act de cunoaștere. Trăsăturile artei radicale, din pricina cărora a fost ostracizată drept formalism, provin fără excepție din faptul că în ele palpită viu conținutul, necorectat în prealabil de armonia în vigoare. Expresia emancipată din care au reieșit toate formele de artă nouă a protestat împotriva expresiei romantice, prin caracterul ei protocolar reacționînd contra formelor, conferindu-le acestora substanțialitatea. Kandinsky a impus termenul de act cerebral. Din punct de vedere istorico-filozofic, emanciparea formei realizează, în general, momentul ei conținutistic prin refuzul de a atenua alienarea imaginii, ea își încorporează elementul alienat doar prin aceea că îl definește ca atare. Operele ermetice exercită în mai mare măsură critica *statu quo*-ului decît cele care de dragul unei critici sociale inteligibile se forțează să obțină o conciliere formală și recunosc tacit traficul pretutindeni înfloritor al comunicării. În dialectica dintre formă și conținut, și împotriva celor spuse de Hegel, balanța se înclină de partea formei, și din motivul că acest conținut, a cărui salvare este de altfel una din preocupările esteticii hegeliene, s-a pervertit între timp într-un mulaj al reificării – împotriva căreia, conform doctrinei hegeliene, arta protestează –, cu alte cuvinte într-o realitate pozitivistă. Cu cît conținutul experimentat se transformă mai mult, pînă la a deveni de nerecunoscut, și se transpune în categorii formale, cu atît mai puțin sînt materiile nesublimate comensurabile conținutului operelor de artă. Tot ceea ce apare în opere este virtual conținut și formă în egală măsură, în timp ce aceasta din urmă rămîne factorul de definiție a apariției, iar conținutul rămîne ceea ce se definește pe sine. Atît timp cît estetica a prins curajul să dezvolte un concept mai energic al formei, ea a căutat elementul artistic, în modul cel mai legitim împotriva punctului de vedere preartistic al artei, doar în formă și în modificările ei, ca schimbări ale comportamentului subiectului estetic; aceasta a fost axioma concepției istoriei artei ca istorie a spiritului. Dar ceea ce promite a revigora subiectul în sensul emancipării, îl și slăbește în același timp, disociindu-l. Hegel are, în cele din urmă, dreptate cînd afirmă că procesele estetice posedă mereu un aspect legat de conținut, așa cum în istoria artelor plastice și în literatură nu încetează să apară noi straturi ale lumii exterioare, care sînt descoperite și asimilate, în timp ce altele se sting, își pierd puterea lor artistică și nu-l determină nici măcar pe ultimul mîzgălitor ratat să le imortalizeze pe pînză. Să ne amintim de lucrările Institutului Warburg, din care unele pătrund în inima conținutului artistic grație analizei motivului. Cartea lui Benjamin despre arta barocă arată că, în poetologie, o tendință analoagă a fost cu certitudine provocată prin refuzul de a confunda intențiile subiective cu conținutul estetic și, în cele din urmă, prin refuzul de a alia estetica cu filozofia idealistă. Momentele conținutistice sînt puncte de sprijin ale conținutului împotriva presiunii intenției subiective.

Articularea, grație căreia opera de artă își dobîndește forma, nu încetează să facă, într-un anumit sens, concesiuni declinului acesteia. Dacă unitatea fără cusur și non-violentă a formei și a formatului ar fi reușită așa cum figurează ea în ideea de formă, atunci identitatea identicului cu non-identicul ar fi realizată; în fața caracterului nerealizabil al acestei identități, opera de artă se încastrează, totuși, în imaginarul simplei identități Fiind-pentru-Sine. Dispunerea unui tot în funcție de complexele sale, fundament al articulării, îi menține totdeauna insuficiența, fie ca repartiție a unei mase de lavă în grădinile bine împrejmuite, fie printr-un rest de elemente exterioare în fuziunea părților divergente. Exemplul tipic pentru acest fenomen poate fi observat în contingența neîmblînzită a dezvoltării melodice a unei simfonii integrale care se efectuează ca într-o suită. Ceea ce se poate numi nivel formal al unei opere – după un termen uzual în grafologie, de la Klages încoace –, depinde de gradul articulării sale. Noțiunea de nivel formal pune capăt relativismului „voinței artistice“ a lui Riegl. Există tipuri de artă și faze ale istoriei acesteia în care articularea nu este căutată sau este obstrucționată prin procedee tehnice convenționale. Adecvarea lor artistică la concepția formei obiective și istorice care le poartă nu schimbă nimic din aspectul lor subaltern: sub constrîngerea acelui *a priori* care pune stăpînire pe ele, operele de artă respective nu rezolvă ceea ce ar trebui să rezolve în virtutea logicității lor. „Așa ceva nu trebuie să se întîmple“; ca în cazul unor amploiați ai căror înaintași au fost artiști de nivel inferior, subconștientul le sugerează că extrema îi ocolește pe oamenii mărunți ce sînt. Dar extrema este legea formală a lucrului în care s-au lăsat antrenați. Rar se conștientizează, chiar și de către critică, faptul că, individual sau colectiv, arta nu-și caută deloc conceptul propriu, care se desfășoară prin ea. Ne gîndim, de exemplu, adesea la cei ce au obișnuința de a rîde, chiar atunci cînd nu e nimic comic la mijloc. Numeroase opere de artă încep cu o resemnare neexplicită, căreia le sînt livrate, avînd totuși succes pe lîngă istoricii artei sau pe lîngă public, grație slabelor pretenții emise de producerea lor. Ar trebui să analizăm într-o bună zi maniera în care acest aspect a contribuit încă din epocile timpurii la divorțul dintre artele superioare și cele inferioare, divorț ce își are fără îndoială rațiunea primordială în faptul că eșecul culturii se datorează tocmai umanității care a produs-o. Oricum ar fi, o categorie atît de formală în aparență, cum este articularea, posedă și un aspect material: pe acela al intervenției în masa informă și confuză a ceea ce s-a sedimentat în artă, dincoace de autonomia acesteia; pînă și formele sale tind din punct de vedere istoric să devină materii de gradul doi. Mijloacele fără de care forma n-ar putea exista o subminează din interior. Operele de artă care renunță la totalități parțiale mai mari, pentru a nu-și compromite unitatea, nu fac decît să se eschiveze din fața acestei aporii, anume obiecția lui Webern față de intensitatea fără extensie. În schimb, producțiile mediocre lasă intacte, sub fragilul înveliș al formei, totalitățile parțiale: ele preferă mai curînd să le mascheze, decît să le facă să fuzioneze. Plecînd de-aici, am putea chiar stabili o regulă – mărturie vie despre faptul că între formă și conținut există o strînsă legătură –, anume că raportul părților cu întregul reconstituie indirect, pe căi ocolite, un aspect esențial al formei. Operele de artă se pierd pentru a se regăsi: categoria formală corespunzînd acestui fapt este episodul. Într-o serie de aforisme publicate înainte de primul război mondial și datînd din prima sa fază de creație expresionistă, Schönberg a atras atenția asupra faptului că nu există nici un fir al Ariadnei care să servească drept ghid către miezul operelor de artă[61]. Dar aceasta nu favorizează în nici un fel un iraționalism estetic. Forma, totalitatea și logicitatea sînt intransparente operelor de artă în aceeași măsură în care momentele lor, conținutul aspiră la întreg. Arta de mare pretenție tinde să depășească forma ca totalitate, ajungînd la fragmentar. Mizeria formei se resimte probabil cel mai acut în dificultățile artei temporale de a ajunge la încheiere: în muzică, în așa-zisa problemă a finalului, în literatură în chestiunea deznodămîntului, care se manifestă pînă la Brecht. O dată debarasată de convenție, nici o operă de artă nu mai poate, desigur, să mai concluzioneze în mod convingător, în vreme ce deznodămintele tradiționale se mulțumesc cu iluzia că, o dată cu punctul final în timp, toate momentele parțiale se reunesc și într-o totalitate a formei. În numeroase opere de artă moderne, care au obținut între timp o largă audiență, forma a fost în mod abil păstrată deschisă, întrucît acestea doreau să demonstreze că unitatea formei nu le mai era permisă. Smintita infinitate, această imposibilitate de a conchide, devine expresie și, în același timp, principiul metodologic liber ales. Faptul că Beckett utilizează în piesele sale repetiția literală, în loc de a pune punct, este o reacție la acest fenomen. Sînt deja cincizeci de ani de cînd Schönberg a procedat în același fel în marșul *Serenadei*: după suprimarea reprizei, revenirea ei din disperare. Ceea ce Lukács numea odată descărcarea sensului desemna forța care permitea operei de artă, prin confirmarea prealabilă a definiției sale imanente, să se și încheie după modelul celui care moare de bătrînețe și sătul de viață. Faptul că așa ceva este refuzat operelor de artă, că ele nu mai pot muri, la fel ca vînătorul Gracchus, este imediat integrat de ele însele ca expresie a ororii. Unitatea operelor de artă nu poate fi ceea ce trebuie să fie, adică unitate în diversitate: sintetizînd, ea aduce atingere sintetizatului și deteriorează în sine sinteza. Operele suferă în egală măsură de totalitatea lor mijlocită ca și de nemijlocirile lor.

---

[61] *Cf.* Arnold Schönberg, „Aphorismen", în: *Die Musik* 9 (1909/1910), pp. 159 și urm.

Împotriva împărțirii snoabe a artei în formă și conținut, trebuie insistat asupra unității lor; împotriva concepției sentimentale a indiferenței în sînul operelor de artă, trebuie insistat asupra faptului că diferența subzistă concomitent în mijlocire. Dacă perfecta identitate a celor două este himerică, pe de altă parte ea tot n-ar fi în beneficiul operelor de artă: acestea ar fi, prin analogie cu expresia kantiană, goale sau oarbe, un joc sieși suficient sau empirism grosier. Sub aspectul conținutului, conceptul de material permite aprecierea cea mai justă a diferenței mijlocite. Într-o terminologie adoptată în mod cvasi-general în genurile artistice astfel este denumit ceea ce este format, nefiind, totuși, același lucru cu conținutul. Hegel le-a confundat, din păcate. Putem explica diferența lor plecînd de la muzică. Conținutul muzicii este, în cele din urmă, ceea ce se întîmplă, episoadele, motivele, temele, elaborarea lor: toate acestea sînt situații fluctuante. Conținutul nu este situat în afara timpului muzical; dimpotrivă, el îi este esențial, și invers, fiind tot ceea ce are loc în timp. În schimb, materialul este lucrul de care dispune artistul, ceea ce i se prezintă în cuvinte, culori și sunete, pînă la asocierile de tot felul, pînă la procedeele tehnice dezvoltate; în aceeași măsură, formele pot și ele deveni material, adică ceea ce li se prezintă lor și asupra căruia ele pot decide. Concepția răspîndită printre artiștii superficiali privind eligibilitatea materialului devine, din acest punct de vedere, problematică, întrucît ea ignoră constrîngerea materialului, și la un material specific, care guvernează procedurile tehnice și progresul lor. Alegerea materialului, întrebuințarea și limitarea sa constituie un aspect esențial al producției. Chiar și expansiunea în necunoscut, extinderea dincolo de stadiul materialului dat, constituie în mare măsură funcția acestuia, ca și a criticii la adresa sa, pe care el însuși o condiționează. Conceptul de material este presupus de alternative ca aceasta: fie un compozitor operează cu sunete conținute în tonalitate și, fiind derivate din aceasta, perfect recognoscibile, fie le elimină în mod radical – alternativă similară cu cea din arta figurativă sau nonfigurativă, din perspectivism sau non-perspectivism. Conceptul de material a fost probabil conștientizat în anii douăzeci, excepție făcînd, desigur, automatismele lingvistice ale acelor cîntăreți care, torturați de sentimentul muzicalității lor îndoielnice, își fac o glorie din materialele interpretate. De la teoria hegeliană asupra operei de artă romantice încoace s-a perpetuat eroarea potrivit căreia, o dată cu caracterul prestabilit al formelor dominante, a dispărut și obligativitatea materialelor, cu care au de-a face formele. Extensia materialelor disponibile, cărora nu le mai pasă de vechile frontiere dintre genuri, este abia rezultatul emancipării istorice a conceptului estetic de formă. Dinafară această extensie este mult supraestimată; o compensează actele de respingere la care sînt siliți artiștii nu numai din cauza gustului, ci și prin însuși stadiul materialelor. Există extrem de puțin material disponibil în mod abstract care să poată fi folosit în mod concret, deci care să nu lezeze stadiul spiritual. Materialul nu este unul natural, chiar dacă el apare astfel artiștilor. Dimpotrivă, el este totalmente istoric. Poziția pretins suverană a artiștilor este rezultatul spulberării oricărei ontologii artistice, iar acest declin afectează şi materialele. Ele nu depind în mai mică măsură de modificările tehnicii decît depinde aceasta din urmă de materialele pe care le prelucrează. Este evident, de exemplu, faptul că un compozitor primeşte dinspre tradiţie materialul tonal cu care operează. Dacă vrea să critice tradiţia folosind un material autonom, epurat pe de-a-ntregul de noţiuni precum consonanţă şi disonanţă, acord triplu şi diatonie, atunci ceea ce este negat se regăseşte în negaţie. Astfel de opere vorbesc la modul virtual despre tabu-urile pe care le iradiază. Falsitatea ori caracterul de şoc al oricărui acord triplu pe care şi-l permit face să apară acest fenomen, iar monotonia pe care ne place să o blamăm în arta radical modernă îşi găseşte aici cauza ei obiectivă. Rigorismul evoluţiei celei mai recente, care sfîrşeşte prin a elimina reziduurile de elemente tradiţionale negate în materialul emancipat – pînă în fibrele cele mai intime ale compoziţiei ori picturii –, nu face decît să se supună cu atît mai manifest tendinţei istorice, în iluzia purităţii date a materialului fără însuşiri. Derobarea materialului de însuşiri, care, la suprafaţă, se traduce prin pierderea caracterului său istoric, este ea însăşi tendinţa sa istorică înţeleasă ca tendinţă a raţiunii subiective. Ea îşi atinge limitele prin faptul că lasă în urma ei în material determinările istorice ale acestuia.

Din conceptul de material nu trebuie îndepărtat în manieră apodictică ceea ce în vechea terminologie se numeşte materie, iar la Hegel subiect. Deşi conceptul de materie se referă tot la artă, el este, în nemijlocirea sa, în plin declin de la Kandinsky, Proust, Joyce încoace, ca element ce ar urma să fie preluat din realitatea exterioară şi apoi supus prelucrării. Paralel cu critica elementului eterogen preexistent, a ceea ce nu este asimilabil estetic, creşte şi inconfortul faţă de ceea ce numim marile subiecte, cărora Hegel şi Kierkegaard, ori mai recent numeroşi alţi teoreticieni şi dramaturgi marxişti le acordă atîta importanţă. Ideea că o operă îşi poate dobîndi demnitatea doar tratînd un eveniment sublim – unde sublimul nu este adesea decît fructul ideologiei, al respectului pentru putere şi grandoare –, este demascată începînd cu Van Gogh prin picturile sale, care reprezintă un scaun şi cîteva fire de floarea-soarelui şi care urlă, totodată, prin dezlănţuirea tuturor acelor emoţii, prin a căror experimentare individul epocii sale înregistra pentru prima dată catastrofa istorică. Acest lucru fiind manifest, ar trebui arătat şi în arta mai veche faptul că autenticitatea ei depinde în mică măsură de importanţa falacioasă ori poate chiar reală a obiectelor artei. Ce e un Delft pentru Vermeer? Oare nu cumva o rigolă bine pictată are mai multă valoare, cum spunea Kraus, decît un palat prost ornamentat? „Plecînd de la o serie laxă de evenimente... se edifică pentru ochiul lucid o lume a perspectivelor, ambianţelor şi emoţiilor, iar poezia de două parale devine poezia scării din dos, pe care n-o poate condamna decît debilitatea oficială care preferă un palat prost pictat unei rigole bine pictate.“[62] Estetica hegeliană a conţinutului subscrie, ca estetică a subiectului, nedialectic şi într-un spirit identic cu multe dintre intenţiile sale, la reificarea artei prin relaţia sa grosieră cu obiectele. De fapt, Hegel a refuzat intrarea momentului mimetic în estetică. În idealismul german, întoarcerea către obiect a fost asociată în mod constant cu spiritul grobian. Frapant este acest lucru mai ales în paragrafele celei de-a treia cărţi a *Lumii ca voinţă şi reprezentare* consacrate picturii istorice. Eternitatea idealistă se dezvăluie în artă ca un kitsch; cel ce insistă pe categoriile sale inalienabile i se şi abandonează. Brecht a rămas, în schimb, insensibil la acest lucru. În textul *Cinci dificultăţi de a scrie adevărul* el declară: „Nu este, de exemplu, deloc fals că scaunele posedă o suprafaţă pentru a te aşeza şi că ploaia cade de sus în jos. Numeroşi poeţi scriu adevăruri de acest tip. Ei se aseamănă cu pictorii care acoperă de natură moartă pereţii ambarcaţiunilor plutitoare pe cale de scufundare. Prima dificultate nu există pentru ei, şi totuşi ei au conştiinţa împăcată. Neintimidaţi de cei puternici şi nici deconcertaţi de strigătele celor violentaţi, ei îşi încarcă pînzele cu culoare. Absurditatea atitudinii lor provoacă în ei înşişi un pesimism «profund» pe care îl vînd la preţ bun, dar care, la drept vorbind, ar fi mai cinstit pentru alţii, nu pentru astfel de maeştri şi astfel de produse. Nici măcar nu e uşor să-ţi dai seama că adevărurile lor sînt adevăruri despre scaune sau despre ploaie. Căci ele au, de obicei, aparența adevărurilor despre lucruri importante. Or, modelarea artistică constă chiar în a conferi importanță unui lucru. Doar printr-o privire atentă ne putem da seama că operele de artă nu spun decît: «Un scaun e un scaun» și «nimeni nu poate opri ploaia să cadă de sus în jos».“[63] E doar o glumă. Ea provoacă pe bună dreptate conștiința culturii oficiale care a găsit mijlocul de a integra și scaunul lui Van Gogh ca piesă de mobilier. Dacă, totuși, s-ar dori obținerea unei reguli din acest fragment, aceasta n-ar fi decît regresivă. Intimidarea nu servește la nimic. În realitate, scaunul pictat poate fi ceva foarte important, dacă nu preferăm să ne dispensăm de termenul afectat de importanță. În acel Cum al manierei de a picta se pot sedimenta experiențe incomparabil mai profunde și chiar socialmente mai relevante decît în portretele fidele de generali ori de eroi revoluționari. Retrospectiv privind, tot ceea ce reiese din această categorie se metamorfozează în *Galeria Oglinzilor de la Versailles* din 1871, chiar dacă generalii imortalizați în pozele istorice respective ar fi trebuit, mai curînd, să dirijeze armate roșii care ocupă țări în care revoluția nu a avut loc. Această problematică a subiectelor care își trag importanța din realitatea trăită atinge și intențiile inculcate operelor. Aceste intenții pot fi considerate în sine ca spirituale. Introduse în operele de artă, ele constituie un subiect precum Meier, primarul orașului Basel. Ceea ce poate spune un artist – și asta o știa și Hegel –, nu poate spune decît prin acțiunea asupra formei, nu însărcinînd-o pe aceasta din urmă să o spună. Printre originile erorii în interpretarea curentă și critica operelor de artă, cea mai funestă este cea care constă din a confunda intenția – ceea ce, după cum se spune pretutindeni, vrea să spună artistul – cu conținutul. Prin reacție la acest fapt, conținutul se cantonează din ce în ce mai mult în zonele lăsate vacante de intențiile subiective ale artiștilor, în timp ce operele în care intenția este dominantă, fie ca *fabula docet*, fie ca teză filozofică, blochează conținutul. Faptul că o operă de artă este prea gîndită nu ține doar de ideologie, ci își obține, dimpotrivă, adevărul din aceea că este prea puțin gîndită, anume împotriva insistenței propriei sale intenții. Strategia filologică ce își imaginează că, o dată cu intenţia, deţine în mod ferm şi conţinutul operei se compromite la modul imanent prin faptul că extrage, tautologic, din operele de artă ceea ce fusese introdus în prealabil. Critica literară relativă la Thomas Mann este unul din exemplele cele mai terifiante. Fără îndoială, chiar o tendinţă literară autentică în sine favorizează o astfel de practică: evidenţa naivă şi caracterul iluzoriu îi apar drept cusute cu aţă albă, ea nu poate respinge reflecţia şi se vede constrînsă să întărească stratul intenţional. Astfel, consideraţiilor non-intelectuale li se oferă un surogat confortabil. Depinde de operele de artă ca – aşa cum s-a întîmplat în marile opere moderne – să integreze elementul reflexiv lucrului însuşi printr-o reflexie reiterată, în loc să tolereze lucrul ca veşmînt de ordin material.

---

[62] Karl Kraus, *Literatur und Lüge*, ed. H. Fischer, München 1958, p. 14.

---

[63] Bertolt Brecht, *Gesammelte Werke, op. cit.*, vol. 18, p. 225.

Intenţia operelor de artă este doar în mică măsură conţinutul lor – fie şi pentru faptul că acesta din urmă nu este garantat nici unei intenţii realizate prin artă, oricît de clar exprimată ar fi ea: totuşi, doar un rigorism obtuz ar putea să o descalifice ca moment. Intenţiile au locul lor în dialectica dintre polul mimetic al operelor de artă şi participarea lor la *Aufklärung*; nu doar ca forţă subiectiv stimulantă şi organizatoare care se disipează apoi în operă, dar şi în obiectivitatea acesteia. Faptul că pura indiferenţă îi este refuzată operei conferă intenţiilor tot atîta independenţă particulară cît tuturor celorlalte momente; ar trebui să ne situăm dincolo de structura operelor importante de dragul lui *thema probandum* pentru a putea nega că, deşi variabilă istoriceşte, importanţa lor stă în raport cu intenţia lor. Dacă, în operele de artă, materialul este într-adevăr o formă de rezistenţă împotriva purei sale identităţi, atunci procesul acestei identităţi este el însuşi esenţialmente un proces între material şi intenţie. Fără aceasta din urmă, structură imanentă a principiului de identificare, n-ar exista mai multă formă decît fără simplele impulsuri mimetice. Surplusul de intenţii revelă faptul că obiectivitatea operelor nu este complet reductibilă la mimesis. Vehiculul obiectiv al intenţiilor din opere, care sintetizează intenţiile particulare ale fiecăreia, este sensul. Importanţa sa rezistă în ciuda oricărei problematici pe care acesta o incumbă şi deşi este evident faptul că în operele de artă el nu are ultimul cuvînt. Sensul din *Iphigenia* lui Goethe este umanitatea. Dacă aceasta n-ar fi decît intenţionată, gîndită în mod abstract de către subiectul poetic, dacă ea ar fi, după cum spune Hegel şi despre Schiller, doar o „sentinţă“, atunci ea ar fi efectiv indiferentă faţă de operă. Dar dat fiind faptul că ea însăşi devine mimetică în virtutea limbajului şi se exteriorizează în elementul nonconceptual fără să-şi sacrifice caracterul conceptual, ea stabileşte o tensiune fertilă în raport cu conţinutul, cu poetizatul. Sensul unui poem precum *Clair de lune* al lui Verlaine nu poate fi luat drept semnificat; însă el depăşeşte incomparabila tonalitate muzicală a versurilor. Aici senzualitatea este în acelaşi timp intenţie: fericirea şi tristeţea care acompaniază actul sexual, de îndată ce el plonjează în sine însuşi şi neagă spiritul ca asceză, constituie conţinutul; ideea reprezentată impecabil a senzualităţii fără de sens constituie sensul. Această caracteristică, centrală pentru ansamblul artei franceze de la sfîrşitul secolului al XIX-lea şi începutul secolului XX, chiar şi pentru cea a lui Debussy, ascunde potenţialul modernismului radical. Legăturile istorice nu lipsesc. Invers, a şti dacă intenţia se obiectivizează în poetizat constituie punctul de plecare, chiar dacă nu şi scopul criticii. Liniile de ruptură dintre această intenţie şi ceea ce este atins, nelipsite în operele de artă contemporane, nu sînt deloc mai puţin cifruri ale conţinutului artei decît ceea ce a fost dobîndit. Dar o critică de nivel superior, critică a adevărului sau falsităţii conţinutului, devine frecvent critică imanentă prin cunoaşterea raporturilor dintre intenţie şi poetizat, pictat, ori compus. Ea nu eşuează mereu în slăbiciunea unei configuraţii subiective. Falsitatea intenţiei perverteşte conţinutul obiectiv de adevăr. Dacă ceea ce trebuie să fie conţinut de adevăr este fals în sine, coerenţa imanentă este inhibată. Această falsitate este de obicei mijlocită prin falsitatea intenţiei: la nivelul formal cel mai elevat „cazul Wagner“. – Tradiţia esteticii, conformă în mare măsură cu arta tradiţională, consta din a defini totalitatea operei de artă ca o coerenţă a sensului. Acţiunii reciproce a totului şi a părţilor trebuia să i se confere o astfel de plenitudine a sensului, încît substanţa acestui sens să coincidă cu conţinutul metafizic. Întrucît coerenţa sensului se constituia prin relaţia momentelor şi nu în mod atomist în oricare din laturile sensibile ale operei, în acea coerență ar fi trebuit perceput ceea ce pe bună dreptate s-ar numi spiritul operei de artă. Faptul că elementul spiritual al unei opere este echivalent cu configurația momentelor sale nu doar seduce, dar este și adevărat în raport cu orice reificare sau materializare grosieră a spiritului și conținutului operelor. La acest sens participă, mijlocit sau nemijlocit, tot ceea ce se manifestă, fără ca elementele care se manifestă să aibă în mod necesar aceeași pondere. Diferențierea de pondere era unul din mijloacele cele mai eficace pentru articulare: de exemplu distincția între episodul tetic principal și tranziții, în general între esențial și accesorii, oricît de necesare ar fi acestea din urmă. Astfel de diferențieri erau în arta tradițională în mare măsură dirijate prin scheme, iar critica celor din urmă le-a făcut problematice: arta tinde spre genuri de procedee în care tot ceea ce se petrece în ea se află la fel de aproape de centru, în care orice element accidental alimentează bănuiala de ornament superfluu. În aceasta rezidă una dintre cele mai mari dificultăți de articulare a artei noi. Autocritica irezistibilă a artei, necesitatea unei structurări infailibile par să meargă simultan în sensul opus și să favorizeze momentul haotic care pîndește în orice formă de artă, ca o condiție a acesteia. Criza posibilității de diferențiere antrenează adesea cu sine, chiar și în operele de înalt nivel formal, un element nediferențiat. Tentativele de luptă împotriva acestui fenomen sînt obligate aproape fără excepție, deși nu rareori într-un mod latent, să împrumute din repertoriul căruia i se opun: și aici stăpînirea fără cusur a materialului și mișcarea înspre difuz converg.

Faptul că operele de artă, după formula paradoxală a lui Kant, sînt „fără scop", gratuite, adică separate de realitatea empirică, altfel spus, că ele nu urmăresc nici un scop util instinctului de conservare și vieții, ne împiedică să calificăm sensul ca scop, în ciuda afinităților sale cu teleologia imanentă. Or, operelor de artă le este din ce în ce mai dificil de a se constitui în coerența sensului. Ele sfîrșesc prin a răspunde acestei provocări prin refuzul ideii de coerență de acest tip. Cu cît emanciparea subiectului demolează mai mult toate concepțiile despre o ordine prestabilită și dătătoare de sens, cu atît noțiunea de sens ca refugiu al teologiei în plin declin devine mai problematică. Încă de dinainte de Auschwitz, pentru a atribui un sens pozitiv existenței, nu se putea decît minți afirmativ față de experiențele istoriei. Consecințele acestui fapt se fac simțite și în forma operelor de artă. Dacă, în lipsa ideologiei, ele nu mai au nimic în exteriorul lor de care să se acroșeze, nici nu se poate institui printr-un act subiectiv ce le lipsește. Căci lipsa le este inculcată prin tendința lor spre subiectivizare, iar aceasta nu este un accident al istoriei spiritului, ci este conformă cu stadiul adevărului. Reflecția critică față de sine inerentă oricărei opere de artă îi ascute acesteia din urmă intoleranța în raport cu toate momentele din ea care scot în evidență, în mod tradițional, sensul. Dar tot astfel îi crește și intoleranța față de sensul imanent al artei și față de categoriile care fundamentează sensul. Căci sensul prin care se sintetizează opera de artă nu poate fi ceva ce îi revine chiar artei să elaboreze; nu poate fi substanța ei. Dacă totalitatea operei prezintă sensul și îl produce estetic, atunci opera în sine îl reproduce. Sensul nu este legitim în opera de artă decît în măsura în care el este în mod obiectiv mai mult decît sensul propriu operei. Epuizînd fără milă toate posibilitățile coerenței de sens, operele de artă se amăgesc singure aducînd prejudicii sensului. Munca inconștientă a geniului artistic în direcția elaborării sensului unei opere ca principiu substanțial și viabil suprimă sensul. Producția avangardistă a ultimelor decenii a luat la cunoștință această stare de fapt, a tematizat-o și a transpus-o în structura operelor. Este facil să arăți că neo-Dadaismului îi lipsește referința politică și să-l respingi ca absurd și lipsit de finalitate, în ambele sensuri ale cuvîntului. Dar procedînd astfel se uită faptul că aceste produse prezintă ceea ce decurge din sens, fără a se menaja pe sine ca opere de artă. Creația lui Beckett presupune deja această experiență ca venind de la sine și totuși o împinge mai departe decît negarea abstractă a sensului; procedeul atinge categoriile tradiționale ale artei, suprimîndu-le la modul concret și extrapolînd altele din neant. Răsturnarea care se produce în acest caz nu este, în mod evident, în stilul teologiei – care trebuie să-și tragă sufletul de îndată ce se discută despre domeniul ei, indiferent de cum cade verdictul –, ca și cum la capătul tunelului nonsensului metafizic, al reprezentării lumii ca infern, ar apărea lumina. Günther Anders l-a apărat pe bună dreptate pe

---

64 *Cf.* Günther Anders, *Die Antiquiertheit des Menschen. Über die Seele im Zeitalter der zweiten industriellen Revolution*, ediția a 2-a, München 1956, pp. 213 și urm.

Beckett împotriva celor care făcuseră din el un autor afirmativ[64]. Piesele sale absurde (nu prin absența oricărui sens – căci atunci și-ar pierde importanța –, ci prin faptul că problematizează sensul) dezvoltă tocmai din sens istoria. Opera sa este dominată de obsesia unui neant pozitiv, dar și de obsesia unei absurdități iscate de devenire și de aceea așa-zis meritate, fără să ne putem revendica de la ea ca sens pozitiv. Totuși, emanciparea operelor de artă față de sensul lor devine estetic bogată de sens, de îndată ce se realizează în materialul estetic: mai precis pentru că sensul estetic nu se confundă imediat cu sensul teologic. Operele de artă care se dezbară de aparența oricărui aspect semnificativ nu pierd prin aceasta consubstanțialitatea cu limbajul. Ele exprimă cu aceeași precizie ca și operele tradiționale sensul lor pozitiv, tocmai ca sens al absurdității lor. Arta este, în ziua de azi, capabilă să realizeze așa ceva; prin negarea consecventă a sensului, ea face dreptate postulatelor care constituiau pînă mai ieri sensul operelor. De-aici și faptul că operele cele mai elevate ca nivel formal, golite de sens sau străine acestuia, sînt mai mult decît pur și simplu absurde pentru că, pe măsura negării sensului, ele cîștigă în conținut. Opera care neagă în mod riguros sensul intră sub incidența unei logici la fel de coerente și de unitare ca aceea care altădată evoca sensul. Operele de artă dobîndesc un sens coerent, chiar împotriva propriei lor voințe, în măsura în care ele neagă sensul. În vreme ce criza sensului se înrădăcinează într-o problematică comună oricărei arte și în abdicarea în fața raționalității, reflecția este incapabilă să se sustragă nevoii de a ști dacă arta nu cumva se abandonează conștiinței reificate și pozitivismului prin distrugerea sensului și prin ceea ce pare absurd conștiinței cotidiene. Dar pragul între o artă autentică, care gestionează criza sensului, și o artă dispusă să se resemneze, alcătuită din propoziții în stil de proces-verbal, în sensul literal și figurat, este dat de faptul că, în operele importante, negarea sensului se constituie ca element negativ, iar în celelalte ea se reproduce cu cerbicie în mod pozitiv. Totul depinde de faptul dacă în negarea sensului din operele de artă sălășluiește sens ori dacă ea se adaptează contingențelor; dacă criza sensului este reflectată în operă ori rămîne nemijlocită și deci străină subiectului. Fenomene cheie pot fi chiar anumite opere muzicale precum *Concertul pentru pian* al lui John Cage, care își impun o lege a contingenței neîndurătoare și capătă astfel ceva care seamănă sensului, exprimat în cele din urmă prin oroare. La Beckett, în tot cazul, unitatea parodică dintre timp, loc și acțiune acționează prin episoade elaborate abil și prin catastrofa ce constă din iminența producerii și totuși neproducerea ei. Este pe bună dreptate una din enigmele artei și, totodată, un semn al forței logicității sale: orice rigoare logică radicalizată, chiar și cea pe care o numim absurdă, are drept rezultat ceva ce seamănă cu sensul. Dar aceasta nu este atît confimarea substanțialității sale metafizice, care ia în stăpînire orice operă complet elaborată, cît confirmarea caracterului ei aparent: arta este, în cele din urmă, aparență, prin faptul că nu se poate sustrage sugestiei sensului chiar și în plin absurd. Operele de artă care neagă sensul sînt în mod necesar și dislocate în unitatea lor; aici se regăsește funcția montajului, care totuși realizează ca principiu formal restaurarea unității pe care o dezavuează prin disparitatea evidentă a părților. Se cunoaște raportul între tehnica montajului și fotografie. Primul se manifestă convenabil în cinematografie. Juxtapunerea sacadată și discontinuă a secvențelor și decupajul utilizat ca mijloc artistic se pun în serviciul intenției artistice, fără ca prin aceasta să fie afectată neintenționalitatea existenței simple, a cărei redare o vizează filmul. Principiul montajului nu este nicicum un truc destinat să integreze artei fotografia și derivatele sale, în ciuda dependenței reductoare a acestora față de realitatea empirică. Montajul depășește mai curînd fotografia în mod imanent, fără a încerca s-o infiltreze utilizînd mistificații, dar, în același timp, fără a-i sancționa ca normă aspectul obiectual: autocorecția fotografiei. Montajul a apărut ca antiteză a oricărei forme de artă încărcate de atmosferă, în primul rînd ca antiteză a Impresionismului. Acesta din urmă descompunea obiectele în elemente minuscule pe care apoi le resintetiza, elemente scoase, în majoritate, din cercul civilizației tehnice ori din amalgamul acesteia cu natura, pentru a le reda apoi fără ruptură unui continuum dinamic. Impresionismul dorea să salveze în chip estetic în reproducere elementele alienate și eterogene. Această concepție s-a revelat cu atît mai puțin viabilă, pe măsură ce a crescut preponderența elementului reic, prozaic asupra subiectului viu. Subiectivizarea obiectivității a regresat în Romantism; ea a fost resimțită în același mod nu numai de către *Jugendstil*, dar și în producțiile tardive ale

Impresionismului autentic. Montajul descoperit prin colajele, tăieturile de ziar și alte asemenea artificii din anii eroici ai Cubismului este un protest împotriva acestei subiectivizări. Aparența artei, cum că prin plăsmuirea empiriei eterogene ea ar obține concilierea cu aceasta, trebuie sfărîmată prin aceea că opera de artă admite în ea ruinele literale și non-fictive ale empiriei, recunoaște ruptura și o transformă în efect estetic. Arta vrea să-și mărturisească neajutorarea în fața totalității capitalismului tîrziu și să-i inaugureze suprimarea. Montajul este capitularea intraestetică a artei în fața a ceea ce îi este eterogen. Negarea sintezei devine principiu de formare. În plus, montajul se lasă ghidat în mod inconștient de către o utopie nominalistă: aceea de a nu mijloci prin formă sau concept faptele pure, ceea ce le-ar deposeda inevitabil de facticitatea lor. Ele însele trebuie puse în operă, asupra lor trebuie îndreptată atenția prin metoda pe care teoria cunoașterii o numește deictică. Opera de artă vrea să aducă faptele spre limbaj, în timp ce acestea vorbesc prin sine. Arta începe astfel procesul dirijat împotriva operei de artă înțelese drept coerență a sensului. Pentru prima dată în evoluția operei de artă, reziduurile montajului provoacă cicatrici vizibile sensului. Acest fapt plasează montajul într-un context cu atît mai amplu și relevant. Orice modernism care succede Impresionismului, chiar și manifestările radicale ale Expresionismului, neagă aparența unui continuum fundamentat în sînul unității subiective a experienței, în „fluxul trăirii". Se rupe întrepătrunderea, împletirea organicistă, credința conform căreia unul se pliază de viu după celălalt, aceasta dacă structura respectivă nu este cumva atît de densă și complicată, încît să se închidă total sensului. Principiul construcției estetice, primatul radical al totalității sistematice asupra detaliilor și a raporturilor lor în interiorul micro-structurii vine în completare. Conform micro-structurii sale, orice artă nouă ar trebui să poarte numele de montaj. Orice element neintegrat este comprimat prin instanța superioară a totalității, astfel încît aceasta provoacă prin forță coerența lipsă a părților și redevine prin aceasta, în mod evident, tot o aparență a sensului. Această unitate impusă caută să se autocorecteze prin tendințele detaliilor din arta nouă, prin „viața instinctivă a sunetelor" sau a culorilor, cum este cazul în muzică cu năzuința armonică și melodică ca toate tonurile disponibile ale gamei cromatice să fie utilizate.

Desigur, această tendinţă este în sine derivată din totalitatea materialului, din spectru, şi încă: mai curînd în mod sistematic decît spontan. Ideea montajului şi construcţia tehnologică de care este strîns legată devin incompatibile cu cea de operă radical şi în întregime constituită, cu care se ştiau pînă mai ieri adesea identice. Principiul montajului, ca acţiune dirijată împotriva unităţii organice obţinute fraudulos, era fondat pe elementul şoc. Cînd acesta s-a tocit, ceea ce este montat redevine o simplă materie indiferentă. Procedeul nu mai e suficient pentru a putea realiza prin aprindere comunicarea dintre estetic şi extraestetic: interesul artistic este neutralizat în interes de istorie culturală. Dar dacă se rămîne la intenţiile montajului, ca în cinematograful comercial, acestea devin intenţii care sună fals. Critica principiului montajului trece în critica constructivismului, care camuflează tocmai acest principiu, şi anume datorită faptului că formaţia constructivistă reuşeşte în detrimentul impulsurilor particulare, ba chiar, în cele din urmă, a momentului mimetic, ameninţînd astfel să-şi rateze scopul. Obiectivitatea însăşi, aşa cum este reprezentată de constructivism în arta nefuncţională, cade sub impactul criticii aparenţei: ceea ce se dă drept obiectiv nu este astfel prin faptul că taie prin structurare calea elementelor în formare, pretinzînd astfel o finalitate imanentă care, în fond, nu este finalitate, căci distruge teleologia momentelor particulare. Pretenţia de obiectivitate se revelă ca ideologie: unitatea fără cusur care pretinde a fi opera de artă pozitivistă sau tehnică nu este de fapt atinsă. În lacunele – minimale – dintre elementele particulare ale operelor constructiviste se cască ameninţător uniformizatul, la fel cum se întîmplă cu interesele sociale particulare, reprimate de administraţia totală. Procesul dintre întreg şi particular este, în urma eşecului instanţei superioare, retrimis la stadiul inferior, la impulsurile detaliului, comparabil cu stadiul nominalismului. Arta nu poate încă să se gîndească pe sine decît în absenţa acestei uzurpări a impietăţii preexistente. Petele indelebile din operele pur expresive şi organice oferă o analogie cu practica antiorganică a montajului. Se configurează o antinomie. Operele de artă comensurabile prin experienţa estetică ar semnifica prin aceea că asupra lor ar veghea un imperativ estetic: asta importă în cele din urmă şi totul depinde de acest lucru în operele de artă. În sens contrar merge dezvoltarea care a fost declanşată de chiar acel ideal. Determinarea absolută care exprimă faptul că totul sfîrşeşte prin a avea aceeaşi importanţă, că nimic nu subzistă în afara contextului, converge, după György Ligeti, cu contigenţa absolută. Retrospectiv, acest fapt macină pur şi simplu legitatea estetică, de care se leagă mereu o parte a instituitului, a regulii jocului, a contingenţei. Dacă încă de la începuturile epocii moderne arta a absorbit în sine – în modul cel mai frapant în cazul picturii olandeze a secolului al XVII-lea şi al romanului englez – aspectele contingenţei de peisaj şi destin ca aspecte non-constituibile prin idee, nedeductibile deci dintr-o ordine superioară a vieţii, pentru a le insufla mai apoi prin libertate un sens în interiorul continuum-ului estetic, atunci imposibilitatea obiectivităţii sensului ascunsă iniţial în lunga perioadă de ascensiune a burgheziei, a sfîrşit prin a livra contingenţei, prin puterea subiectului, însăşi coerenţa sensului – contingenţă pe care activitatea formatoare îndrăznise la un moment dat să o vizeze. Evoluţia înspre o negare a sensului face ca negarea să devină similară acestuia din urmă. Deşi este inevitabilă şi are adevărul ei, negarea se însoţeşte, la un alt nivel, nu atît de un element inamic artei, cît de ceva în chip meschin mecanic, şi care speculează tendinţa evolutivă. Această trecere merge mînă-n mînă cu exterminarea subiectivităţii estetice în virtutea logicii sale; ea plăteşte pentru minciuna aparenţei estetice pe care a produs-o. Chiar şi aşa-zisa literatură absurdă, prin reprezentanţii ei cei mai de seamă, participă la această dialectică prin faptul că exprimă ca pe o coerenţă a sensului, teleologic organizată în sine, faptul că nu există nici un sens. Ea conservă prin acest lucru, în negarea determinată, categoria sensului; este tocmai ceea ce cere şi face posibilă interpretarea ei.

Critica sensului nu a făcut să dispară categorii precum unitatea, şi nici chiar armonia; acestea au lăsat urme vizibile. Antiteza determinată a oricărei opere faţă de realitatea empirică îşi reclamă propria coerenţă. Fără aceasta, lucrul împotriva căruia se închide structura operei ar penetra abrupt tocmai lacunele structurii, la fel ca în cazul montajului. Niciunde nu se adevereşte mai clar acest lucru decît în conceptul tradiţional al armoniei. Ceea ce supravieţuieşte din el se retrage, o dată cu negarea culinarului, la vîrf, în totalitate, în măsura în care aceasta nu mai este aservită aprioric detaliului. Chiar şi atunci cînd arta se revoltă împotriva neutralizării sale într-un ceva contemplativ și insistă asupra aspectului său extrem de incoerență și disonanță, aceste momente se constituie totodată într-o unitate; fără această unitate ele nici n-ar putea să disoneze. Chiar și atunci cînd arta se supune inspirației, fără să cunoască restricții mentale, principiul armoniei metamorfozat pînă la nerecunoaștere rămîne în joc, căci inovațiile trebuie să aibă un suport pentru a putea trece drept ceva sau, cum spun artiștii, trebuie să reziste. Se subînțelege prin acest lucru intervenția unui element organizat, coerent, și nu neapărat ca punct de plecare. Experienței estetice, ca și experienței teoretice de altfel, îi este familiar faptul că inovațiile nerezistente sînt neputincioase și se volatilizează. Logicitatea paratactică a artei constă în echilibrul elementelor coordonate, în acea homeostază în conceptul din care armonia estetică se sublimează în cele din urmă. Această armonie estetică este, în comparație cu elementele sale, ceva negativ. Ea disonează în raport cu ele: acestora li se întîmplă ceva asemănător cu ceea ce se petrecea odinioară în muzică, unde sunetele izolate stăteau în pură consonanță, formau acordul perfect. Tot astfel armonia estetică se califică la rîndul ei ca moment. Estetica tradițională se înșală prin exagerarea acestui moment, a relației dintre întreg și părți, înspre întregul absolut, erijat în totalitate. Prin această confuzie, armonia devine triumful asupra eterogenului și emblema unei pozitivități iluzorii. Ideologia filozofico-culturală pentru care rotunjimea, sensul și pozitivitatea sînt sinonime se reduce inevitabil la un soi de *laudatio temporis acti*. Altădată, zice-se, în societățile închise, fiecare operă avea locul, funcția și legitimitatea ei, căpătînd astfel rotunjimea ei. În ziua de azi s-ar construi însă în vid, opera condamnîndu-se prin sine la eșec. Exagerarea este evidentă, căci distanța unor astfel de considerații față de artă este prea aseptică, negînd cu superioritate necesitățile intraestetice, însă este preferabil să le readucem la justa lor relevanță decît să le suprimăm ca atare, pe baza rolului lor nefast, și poate chiar să le conservăm prin trecerea lor cu vederea. Opera de artă n-are nicicum nevoie de o ordine apriorică în care să fie admisă, protejată și acceptată. Dacă, în zilele noastre, nimic nu mai este coerență, asta se întîmplă pentru că odinioară coerența era falsă. Finitudinea sistemului de referințe estetice, pînă la urmă extraestetice, și demnitatea operei de artă în sine nu-şi mai corespund. Caracterul problematic al idealului unei societăţi închise se transmite şi idealului operei închise, finite. Este incontestabil faptul subliniat de reacţionari, cum că operele de artă şi-au pierdut circumscrierea. Trecerea spre deschidere devine *horror vacui*. Dar că operele vorbesc anonim şi, în cele din urmă, în vid, nu constituie, chiar şi imanent, doar şansa lor, nici în ceea ce priveşte autenticitatea, nici în ceea ce priveşte relevanţa lor. Ceea ce se inserează problematic în sfera estetică provine de-aici. Restul cade pradă plictisului. Orice operă de artă contemporană, pentru a fi ceea ce este, se expune pericolului eşecului total. În vremea sa, Hermann Grab lăuda preformarea stilului în muzica pentru pian din secolul al XVII-lea şi începutul secolului al XVIII-lea, căci ea ar fi sufocat din faşă apariţia a ceva iremediabil prost; or, i s-ar putea obiecta că tocmai bonusul emfatic era făcut imposibil. Bach a fost incontestabil superior muzicii care i-a premers şi celei contemporane lui pentru că s-a descătuşat din preformare. Pînă şi Lukács din *Teoria romanului* a fost nevoit să concedă că operele de artă au cîştigat infinit în bogăţie şi profunzime după scurgerea epocilor pretins bogate de sens[65]. În favoarea supravieţuirii conceptului de armonie ca moment depune mărturie şi faptul că operele de artă care protestează împotriva idealului armoniei de tip matematic şi a exigenţelor raporturilor de simetrie – pentru a căuta, în schimb, asimetria absolută – nu sînt total lipsite de simetrie. Asimetria, în valenţele sale din terminologia artistică, nu poate fi înţeleasă decît în relaţie cu simetria. Ceea ce Kahnweiler numeşte la Picasso fenomene de distorsiune face dovada cea mai recentă a acestei realităţi. La fel, noua muzică s-a înclinat în faţa tonalităţii abolite manifestînd o idiosincrazie extremă faţă de rudimentele acesteia; ironica remarcă a lui Schönberg, cum că „pata lunară“ din *Pierrot lunaire* ar fi fost lucrată după regulile compoziţiei stricte, iar consonanţele nu apar şi nu sînt permise decît în timpul măsurilor prost executate, datează de la începuturile atonalităţii. Cu cît avansează dominaţia reală a naturii, cu atît artei îi este mai penibil să-i recunoască în sine progresul necesar. În idealul armoniei arta simte o familiaritate excesivă cu lumea administrată, deși opoziția față de aceasta printr-o autonomie crescîndă prelungește dominația naturală. Arta se identifică atît cu sine, cît și cu opusul său. În primii ani de după război, în orașele germane bombardate se putea realiza în ce măsură inervațiile artei se întrepătrund cu poziția ei în cadrul realității. Haosul era vizibil peste tot, iar ordinea optică respinsă demult de către senzorul estetic părea din nou seducătoare și binefăcătoare. Dar natura rapid invadatoare, vegetația acoperind ruinele pregăteau sfîrșitul meritat al oricărui romantism speculînd simbioza om-natură – trăită oricum îndeobște pe perioada vacanțelor. Pentru un moment istoric a reapărut ceea ce estetica tradițională numise „satisfacția“ rezultată din raporturile armonice și simetrice. Dar dacă această estetică, inclusiv Hegel, știa să celebreze armonia frumosului natural, ea proiecta autosatisfacția dominației asupra dominatului. Probabil că recenta evoluție a artei își are, calitativ vorbind, elementul ei cu totul inovativ în aceea că, din alergie la armonizări, se încăpățînează să le elimine chiar și în ipostaza lor negată, așadar să opereze o veritabilă negare a negării cu toată fatalitatea ei, anume cu trecerea autosatisfăcută la o nouă pozitivitate, cu absența tensiunii atîtor tablouri sau muzici din deceniile postbelice. Falsa pozitivitate este locul tehnologic al pierderii sensului. Ceea ce în timpurile eroice ale artei noi a fost perceput ca sens al artei concepea momentele de ordine ca negate în mod determinat; lichidarea lor se reduce la efectul unei identități vide și fără fricțiuni. Chiar și operele de artă eliberate de conceptele de armonie și simetrie se caracterizează în forma lor prin asemănare și contrast, staticitate și dinamism, fixare și cîmpuri de tranziție, dezvoltare, identitate și reîntoarcere. Diferența dintre prima apariție a unuia dintre aceste elemente și repetarea sa, oricîte modificări ar aduce ea, nu poate fi complet eliminată de operele de artă. Capacitatea de a simți și a utiliza raporturile de armonie și simetrie în forma lor abstractă devine din ce în ce mai subtilă. Dacă odinioară, în muzică de exemplu, o repriză mai mult sau mai puțin riguroasă veghea asupra simetriei, acum ajunge uneori o cît de vagă asemănare de timbru la momente diferite pentru a restabili simetria. Dinamica scăpată de orice referință statică, încetînd să fie lizibilă din perspectiva elementului fix care i se opune, se transformă în ezitare, nu în progres; măsurile lui Stockhausen evocă în maniera lor de a se înfăţişa, o cadenţă total compusă, o dominantă complet elaborată şi totuşi statică. Astăzi însă, asemenea invariante nu devin ceea ce sînt decît în contextul schimbării; cel ce le extrage din complexitatea dinamică a istoriei, ca şi din cea a operei particulare, le şi alterează.

---

[65] *Cf.* Georg Lukács, *Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik*, ediţia a 2-a, Neuwied am Rhein şi Berlin 1963.

Dat fiind faptul că noţiunea de ordine spirituală nu are nici o valoare, este imposibil de a o transpune din raţionamentul cultural în artă. În idealul finitudinii operei de artă se amestecă elemente eterogene: necesitatea absolută a coerenţei, utopia mereu fragilă a concilierii în imagine şi nostalgia subiectului slăbit în mod obiectiv după o ordine heteronomă – aspect fundamental al ideologiei germane. Instinctele autoritare care temporar nu-şi mai găsesc satisfacerea nemijlocită se descarcă în acea *imago* a unei culturi absolut închise, care ar garanta sensul. Finitudinea pentru sine însăşi, independentă de conţinutul de adevăr şi de condiţiile finitului, este o categorie căreia i s-ar putea aduce de fapt reproşul mortal al formalismului. De bună seamă, nu din acest motiv ar trebui măturate ori îndată apărate operele de artă pozitive sau afirmative – aşadar aproape toate operele tradiţionale –, utilizîndu-se, în cazul din urmă, argumentul prea abstract potrivit căruia şi ele, prin antagonismul abrupt faţă de empiric, ar fi critice şi negative. Critica filozofică a nominalismului frust interzice revendicarea de la calea negativităţii progresiste, fără orice altă formă de proces, doar pentru a inaugura negarea sensului obiectiv constrîngător ca pe o cale a progresului în artă. Chiar dacă beneficiază de o elaborare formală superioară, liedurile unui Webern pălesc în faţa universalităţii limbajului din schubertiana *Călătorie de iarnă*. În vreme ce doar nominalismul ajută arta să-şi dobîndească pe de-a-ntregul limbajul ei, nici un limbaj nu este totuşi îndeajuns de radical fără medierea unui element universal dincolo de pura particularizare, deşi universalul are nevoie de aceasta. Acest aspect cuprinzător implică acel ceva afirmativ pe care-l regăsim în termenul de conivenţă. Afirmarea şi autenticitatea sînt în mare măsură amalgamate. Dacă acesta nu e un argument împotriva operei particulare, atunci el poate vorbi împotriva limbajului artei ca atare. Nici o artă nu este lipsită de atavismul afirmării, în măsura în care prin propria sa existență se ridică deasupra mizeriei și devalorizării simplelor existențe. Cu cît arta se obligă mai mult față de sine însăși, cu cît operele sale sînt constituite mai bogate, mai dense, mai pline, cu atît arta tinde către afirmație, sugerînd în fel și chip că însușirile sale sînt cele ale ființării în sine dincolo de artă. Acel *a priori* afirmativ este întunecata sa latură ideologică. Ea aduce reflexul posibilității la ființare, chiar în negarea sa determinată. Acest moment de afirmație se retrage din nemijlocirea operelor de artă și a ceea ce spun ele pentru a se concentra asupra faptului că, în genere, îl spun[66]. Faptul că spiritul lumii nu și-a ținut promisiunea conferă operelor afirmative din trecut mai degrabă ceva mișcător, mai puternic decît reziduurile lor propriu-zis ideologice. În zilele noastre, operele perfecte apar în chip malign mai curînd în propria perfecțiune ca monument de putere, decît în transfigurarea îndeajuns de transparentă încît să suscite vreo rezistență. Este un clișeu să spui că marile opere sînt irezistibile. Astfel, ele prelungesc violența la fel cum o și neutralizează: vina lor este totuna cu inocența lor. Arta contemporană, cu toate slăbiciunile, petele și cusururile ei, este critica artei tradiționale deseori mai puternice, mai reușite: o critică a reușitei. Aceasta își are fundamentul în insuficiența a ceea ce apare drept suficient: nu doar în esența sa afirmativă, dar și în faptul că, doar prin propria natură, nu-i revine să fie ceea ce vrea să fie. Ne putem gîndi de exemplu la aspectele de puzzle ale Clasicismului muzical, la importanța elementului mecanic în metoda de compoziție a lui Bach, la aranjamentul, decretat de la înălțime, a ceea ce vreme de secole s-a numit compoziție în marea pictură, pentru a deveni, vezi remarca lui Valéry, caduc o dată cu Impresionismul.

Momentul afirmativ se confundă cu momentul de dominație a naturii. Ceea ce a fost comis e bun, se spune. Exersîndu-se din nou acest moment în planul imaginației, arta și-l însușește și devine un marș al triumfului. Prin acest aspect, ca și prin nerozie, arta sublimează circul. Ea intră astfel într-un conflict ireductibil cu ideea salvării naturii oprimate. Chiar opera cea mai relaxată este rezultatul unei tensiuni dominatoare care se direcționează împotriva spiritului dominator însuși, îmblînzit în operă. Noțiunea de clasic este prototipul acestui fenomen. Retrospectiv, experiența modelului oricărei clasicități, e vorba de sculptura greacă, ar trebui să zguduie încrederea care i se acordă. Această artă a pierdut distanța față de existența empirică, distanță respectată încă de sculpturile arhaice. Arta plastică greacă se sprijinea, conform unei teze a esteticii tradiționale, pe identitatea dintre universal sau idee și particular sau individual: tocmai din motivul că îi era imposibil să conteze pe apariția sensibilă a Ideii. Dacă era să apară de manieră sensibilă, atunci trebuia să integreze lumea fenomenală individuată empiric în sine și în principiul său formal. Dar aceasta atrage după sine individuația plenară; or, clasicitatea greacă nu făcuse încă experiența ei. Abia în elenism s-a produs ea, în concordanță cu tendințele sociale. Unitatea dintre universal și particular, organizată prin intermediul Clasicismului, nu era dobîndită nici în epoca atică, cu atît mai puțin mai tîrziu. De-aici decurge faptul că sculpturile clasice te privesc cu acei ochi goi care – la modul arhaic – sperie, în loc să radieze simplitatea nobilă și măreția senină pe care epoca sentimentală obișnuia să le-o atribuie. Ceea ce se evidențiază în ziua de azi, cînd vorbim de Antichitate, este fundamental diferit de corespondentul său din Clasicismul european din epoca Revoluției franceze ori a lui Napoleon, și chiar din epoca unui Baudelaire. Pentru cel ce nu încheie un contract cu antichitatea ca filolog ori ca arheolog – meserii respectabile din vremea umanismului încoace –, exigența normativă a antichității se spulberă. Nimic nu mai vorbește prin sine, fără ajutorul pe termen lung al culturii. Calitatea operelor în sine nu este nicicum la adăpost de orice suspiciune. Ceea ce domină este nivelul formal. Elementul vulgar sau barbar nu pare defel transmis prin tradiție, nici chiar de epoca imperială, unde începuturile producției manufacturiere, în masă, sînt evidente. Mozaicurile pavimentelor din vilele de la Ostia, destinate probabil locuirii, constituie o formă. Barbaria reală a antichității – sclavia, campaniile de exterminare, disprețul față de viața umană – a lăsat puține urme în artă, de la clasicitatea atică încoace. Felul în care această artă a rămas intactă chiar și în plină „cultură barbară“ nu poate fi titlul său de glorie. Imanența formei în arta antică se poate explica, desigur, prin faptul că, pentru ea, lumea sensibilă nu era încă degradată prin tabu-ul sexual care îi depășea oricum domeniul; aici e ancorată nostalgia clasicistă a unui Baudelaire. Orice artă care pactizează cu vulgaritatea, sub capitalism, împotriva artei, nu este doar funcție a interesului comercial, care exploatează sexualitatea mutilată, ci și aspectul nocturn al interiorizării creștine. Însă în precaritatea concretă a Clasicismului, pe care Hegel și Marx n-au cunoscut-o, se manifestă precaritatea conceptului și a normelor rezultate din el. Contrastul dintre Clasicismul autentic și proasta reproducere pare să scape dilemei Clasicismului autentic și exigenței de exactitate impusă operei. El e la fel de puțin profitabil ca și, de exemplu, diferența dintre modern și modernism. Ceea ce se exclude în numele unei pretinse autenticități, ca fiind formă de decompoziție, este cel mai adesea conținut în aceasta ca un soi de ferment, iar diferențierea tranșantă nu face decît să lase autenticitatea sterilă și inofensivă. Se impune o diferențiere în noțiunea de clasicitate: ea nu valorează absolut nimic atît timp cît lasă să-și țină companie în modul cel mai pacifist cu putință *Iphigenia* lui Goethe cu *Wallenstein*-ul lui Schiller. În limbaj popular, ea semnifică autoritate socială, cel mai adesea dobîndită prin mecanismele economice de control; Brecht n-a fost nici el străin acestei practici. Un astfel de tip de clasicitate vorbește mai curînd împotriva operelor de artă și le este, fără îndoială, atît de exterior, încît, prin tot felul de mijlociri, poate fi atestat și în operele autentice. În plus, a vorbi despre Clasicism este totuna cu a se referi la creația stilistică, fără a se putea distinge în mod clar între model, aderarea legitimă la acesta și pseudomorfoza lipsită de stil, așa cum ar vrea bunul-simț care speculează opoziția clasicitate – Clasicism. Mozart n-ar fi de conceput fără Clasicismul sfîrșitului de secol al XVIII-lea și tendințele sale antichizante. Totuși, urma normelor la care se face trimitere nu dă prilej nici unei obiecții valabile împotriva calității specifice a lui Mozart, compozitor clasic. În cele din urmă, clasicitatea semnifică tot atît cît și reușita imanentă, concilierea non-violentă, oricît de fragilă, dintre unitate și diversitate. Aici ea nu are nimic de-a face cu stilul sau tendințele, ci totul are de-a face cu reușita. Acestei noțiuni de clasicitate i se aplică sentința lui Valéry, conform căreia orice operă romantică reușită este clasică prin reușita sa[67]. Acest concept de clasicitate este cel mai încăpător și el este doar demn de critică. Totuși, critica clasicității este mai mult decît cea a principiilor formale, cea îndeobște practicată din trecut. Idealul formal identificat cu Clasicismul trebuie să fie retranspus în conținut. Puritatea formei este copiată după cea a subiectului, care se constituie, devine conștient de identitatea sa și elimină non-identicul: avem aici o raportare negativă la non-identic. Aceasta implică, totuși, distincția dintre formă și conținut, care este mascată de idealul clasicist. Forma nu se constituie decît ca element diferit, ca diferență față de non-identic. În semnificația sa se perpetuează dualismul pe care-l ascunde. Reacția împotriva miturilor, pe care Clasicismul o împărtășește cu acea *akme* a filozofiei grecești, era antiteza directă a impulsului mimetic. Ea l-a înlocuit pe acesta din urmă prin imitația obiectivantă și, prin același gest, a subsumat arta direct acelui Iluminism grecesc. Ea a interzis în artă ceea ce reprezintă în ea tocmai elementul oprimat de dominația conceptului impus, adică ceea ce îi scapă printre zale. În vreme ce, în Clasicism, subiectul se erijează estetic, el este violentat și devine elocvent ca particular împotriva mutismului universalului. În universalitatea atît de admirată a operelor clasice se perpetuează universalitatea funestă a miturilor, inflexibilitatea magiei, ca normă a punerii în formă. În Clasicism, în originea autonomiei artei, aceasta face pentru prima oară experiența autonegării. Nu e o simplă întîmplare faptul că toate clasicismele au stat în legătură cu știința. Pînă în zilele noastre, spiritul științific nutrește antipatie față de arta care nu se pliază pe ideea de ordine ori pe dezideratele unei separări clare. Ceea ce procedează ca și cum n-ar exista nici o antinomie este antinomic și degenerează iremediabil în ceea ce verbiajul burghez descrie prin sintagma desăvîrșire formală. Nu o stare de spirit iraționalistă stă la baza corespondenței frecvente dintre mișcările calitativ moderne și mișcările arhaice şi preclasice, în sens baudelaireian. Primele nu sînt, e drept, mai puţin expuse reacţiei virulente decît Clasicismul, căci trăiesc din iluzia că atitudinea manifestată în operele arhaice – de care subiectul emancipat s-a eliberat – ar trebui însuşită din nou, făcînd abstracţie de istorie. Simpatia artei moderne pentru cea arhaică evită căderea în represiunea ideologică doar dacă îşi îndreaptă atenţia către ceea ce Clasicismul a dat la o parte, fără a se abandona presiunii şi mai nefaste de care se eliberase Clasicismul. Dar e cu neputinţă de a avea una fără cealaltă. În locul acelei identităţi dintre universal şi particular, operele clasice dau dimensiunea ei abstract-logică, o formă, ca să zicem aşa, goală, ce-şi aşteaptă în van specificarea. Fragilitatea paradigmei compromite rangul paradigmatic al acesteia şi, o dată cu el, idealul clasicist în sine.

---

[66] *Cf.* Th. W. Adorno, „Ist die Kunst heiter?", în: *Süddeutsche Zeitung*, 15.-16.7.1967 (anul 23, nr. 168), supliment.

---

[67] *Cf.* Paul Valéry, *Œuvres*, ed. J. Hytier, vol. 2, Paris 1966, pp. 565 și urm.

Estetica contemporană este dominată de controversa privind forma ei subiectivă sau obiectivă. Aici termenii sînt echivoci. Pe de o parte, putem considera reacţiile subiective faţă de operele de artă ca punct de pornire – în opoziţie cu raportarea la opere prin *intentio recta*, care, potrivit unei scheme logice curente, ar preexista criticii. Pe de altă parte, cele două concepte se pot referi la primatul momentului obiectiv sau subiectiv în operele de artă înseşi, de exemplu, în maniera diferenţierii operate de ştiinţele umaniste între clasic şi romantic. În fine, ne întrebăm asupra obiectivităţii judecăţii de gust estetic. Trebuie disociate corect semnificaţiile. În ce priveşte pe prima dintre ele, estetica lui Hegel tindea către obiectivitate, în timp ce, sub aspectul celei de-a doua semnificaţii, dădea dovadă de o subiectivitate mai decisivă decît cea manifestată de predecesorii săi, pentru care partea subiectului în efectul provocat asupra contemplatorului, ideal sau transcendental, era limitată. La Hegel, dialectica subiect-obiect se produce în lucru. Trebuie luat în calcul şi raportul subiect-obiect în opera de artă, în măsura în care el are de-a face cu obiectele. Acest raport se modifică istoric şi subzistă, totuşi, chiar şi în operele non-figurative care adoptă o poziţie faţă de obiect, interzicîndu-l. Începutul *Criticii facultăţii de judecare* nu era doar ostil unei estetici obiective. Această critică îşi trăgea forţa din faptul că nu se poziţiona confortabil –

cum e cazul teoriilor kantiene, în general – în zonele dinainte trasate pe harta statului-major al sistemului. În măsura în care, conform doctrinei kantiene, estetica este esențialmente constituită din judecata gustului subiectiv, aceasta nu devine în mod necesar doar constituent al operei obiective, ci și antrenează după sine o necesitate obiectivă, chiar dacă aceasta din urmă nu e raportabilă la niște concepte universale. Kant gîndea o estetică mijlocită subiectiv și totuși obiectivă. Conceptul kantian de judecată se aplică, prin interogație subiectivă, la ceea ce constituie centrul esteticii obiective, la calitatea, bună sau proastă, adevărată sau falsă, a operei de artă. Dar interogația subiectivă este esteticește mai mult decît o *intentio oblica* epistemologică, deoarece obiectivitatea operei de artă este calitativ diferită și mijlocită într-un mod mai specific de către subiect decît este obiectivitatea cunoașterii. Este aproape tautologic să spunem că decizia de a afla dacă o operă de artă este o operă de artă depinde de judecata exprimată relativ la acest subiect. Iar mecanismul unor astfel de judecăți – mai veritabil decît judecata ca „facultate" – constituie tema operei. „Definiția gustului pe care ne bazăm aici este următoarea: gustul este facultatea de apreciere a frumosului. Însă ceea ce este necesar pentru a considera că un obiect este frumos trebuie descoperit prin analiza judecăților de gust."[68] Canonul operei este validitatea obiectivă a judecății de gust care nu este garantată și totuși este riguroasă. Situația oricărei arte nominaliste este astfel pregătită. Prin analogie cu critica rațiunii, Kant dorește să întemeieze obiectivitatea estetică plecînd de la subiect, nu să o înlocuiască cu acesta din urmă. Momentul unității dintre obiectiv și subiectiv este, pentru el, implicit rațiunea, o facultate subiectivă și nu mai puțin, în virtutea atributelor sale de necesitate și universalitate, arhetipul oricărei obiectivități. Pentru Kant, chiar și estetica este plasată sub primatul logicii discursive: „Momentele spre care judecata își îndreaptă atenția în reflecția sa, am încercat să le judec după directivele funcțiilor logice (căci în judecata de gust este mereu conținut un raport cu intelectul). Am considerat întîi momentele referitoare la calitate, pentru că judecata estetică asupra Frumosului ține cont, înainte de toate, de acestea."[69] Sprijinul cel mai solid al esteticii subiective, noțiunea de sentiment estetic, rezultă din obiectivitate, nu invers. Sentimentul estetic spune că ceva este într-un fel; Kant nu l-ar atribui ca „gust" decît aceluia capabil să distingă în lucru. El nu se definește în mod aristotelic prin teroare și compasiune, prin emoțiile stîrnite la spectator. Contaminarea sentimentului estetic cu trăirile psihologice imediate în conceptul de excitare refuză să vadă modificarea experienței reale într-una artistică. Altfel ar fi inexplicabil, de ce oamenii se expun experienței estetice. Sentimentul estetic nu este unul excitat; este, mai curînd, mirarea în fața a ceea ce este contemplat, decît a ceea ce este în cauză. Impresia copleșitoare produsă de ceea este nonconceptual și totuși definit, nu emoția subiectivă eliberată, se poate numi sentiment în experiența estetică. El se aplică lucrului, e sentimentul relativ la acel lucru; dar nu este un reflex al contemplatorului. Trebuie menținută o diferențiere strictă între subiectivitatea contemplatoare și momentul subiectiv din obiect, adică expresia acestuia, ca și forma sa mijlocită subiectiv. Dar diferențierea dintre ceea ce este o operă de artă și ceea ce nu este ea nu poate fi operată de facultatea de judecată și de interogația preocupată de bun sau prost. Noțiunea de operă de artă proastă are ceva absurd în ea: atunci cînd opera devine astfel, acolo unde eșuează constituția sa imanentă, ea își ratează conceptul și cade sub aprioricul artei. În artă, judecățile de valoare relative, referința la echitate, toleranța pentru ceea ce este pe jumătate reușit, toate scuzele bunului simț uman, ba chiar și ale umanității, sînt eronate: indulgența lor nu servește operei de artă, întrucît îi lichidează tacit exigența de adevăr. Atît timp cît granița dintre artă și realitate nu este ștearsă, toleranța pentru operele proaste, transplantată ireductibil din realitate, este o crimă împotriva artei.

---

[68] Immanuel Kant, *op. cit.*, p. 53 [Kritik der Urteilskraft, § 1] (ed. rom.: p. 95).

A avea dreptate atunci cînd spui de ce o operă este frumoasă sau adevărată, exactă sau legitimă, nu semnifică să o reduci la conceptele sale universale, chiar dacă această operație ar fi posibilă, cum și-a dorit Kant, deși a contestat-o. În orice operă de artă – și nu numai în aporia facultății reflexive de judecată –, se leagă nodul dintre universal și particular. Viziunea lui Kant nu e departe prin definiția Frumosului ca „ceea ce place în mod universal fără concept“[70]. Această universalitate, în ciuda efortului disperat al lui Kant, nu poate fi disjunctă necesității; faptul că ceva „place în mod universal“ este echivalent judecății conform căreia acel lucru trebuie să placă fiecăruia, ori dacă nu, atunci nu este decît o constatare empirică. Totuși, universalitatea și necesitatea implicită rămîn în mod ineluctabil concepte, iar unitatea lor kantiană, plăcerea, este exterioară operei de artă. Pretenția de a subsuma arta unei unități distinctive greșește față de ideea înțelegerii obiectului din lăuntrul său, idee care, prin conceptul de finalitate în cele două părți ale *Criticii facultății de judecare*, trebuie să corijeze metoda rațiunii „teoretice“, adică a rațiunii aplicate științelor naturii – metodă clasificatoare, care renunță în mod expres la cunoașterea intimă a obiectului. În această privință, estetica lui Kant este hibridă și iremediabil expusă criticii hegeliene. Demersul său trebuie emancipat față de idealismul absolut; este sarcina de astăzi a esteticii. Ambivalența teoriei kantiene este, totuși, condiționată de filozofia sa, în care conceptul de finalitate nu face decît să dea categoriei titlul de regulator, după cum o și restrînge. Kant știe ce are arta în comun cu cunoașterea discursivă, dar nu și ce diferă calitativ de la una la alta; diferența devine una cvasi-matematică, a finitului și infinitului. Nici una dintre regulile particulare căreia i s-ar subsuma judecata de gust, după cum nici totalitatea lor, nu vrea să spună ceva despre demnitatea operei de artă. Atît timp cît conceptul de necesitate, ca un constituent al judecății estetice, nu este reflectat în sine, el repetă doar mecanismul determinării din realitatea empirică, care nu revine decît ca o umbră, modificat, în operele de artă. Iar satisfacția universală presupune un asentiment care, fără să fie mărturisit, este supus convențiilor sociale. Dacă aceste două momente sînt totuși cuprinse în inteligibil, atunci doctrina kantiană își pierde conținutul. Pot fi concepute opere de artă – și nu doar ca o posibilitate abstractă –, care să corespundă acestor momente de judecată de gust și care să nu fie totuși suficiente. Altele – probabil arta nouă în ansamblul ei – se opun acestor momente, nu plac deloc universal, fără să fie descalificabile în mod obiectiv. Kant atinge obiectivitatea esteticii la care aspiră, ca și pe cea a eticii, printr-o formalizare conceptuală universală. Aceasta se opune fenomenului estetic ca element particular prin constituție. Ceea ce trebuie să fie orice operă de artă, în conformitate cu conceptul ei pur, nu este esențial nici uneia. Formalizarea, act al rațiunii subiective, împinge arta înapoi tocmai în această sferă doar subiectivă și, în cele din urmă, în contingența de care Kant ar vrea să o desprindă și căreia i se opune arta însăși. Esteticile subiective și obiective, ca doi poli contrari, se expun în aceeași măsură criticii unei estetici dialectice: prima datorită faptului că este fie abstract-transcendentală, fie contingentă, după gustul individului, a doua pentru că ignoră mijlocirea artei prin subiect. În opera de artă, subiectul nu este nici contemplatorul, nici creatorul, nici spiritul absolut, ci mai curînd acela care este legat de lucru, preformat de acesta și el însuși mijlocit de către obiect.

---

[69] *Op. cit.*

---

[70] *Op. cit.*, p. 73 [Kritik der Urteilskraft, § 9] (ed. rom.: p. 112).

Pentru opera de artă, deci și pentru teorie, subiectul și obiectul constituie momentele sale specifice; ele sînt dialectice, întrucît părțile componente ale operei: materialul, expresia, forma sînt, de fiecare dată dublate, amîndouă. Materialele sînt elaborate de mîna acelora de la care opera de artă le-a primit; expresia obiectivată în operă și obiectivă în sine penetrează ca emoție subiectivă; forma trebuie, conform necesităților obiectului, să fie elaborată subiectiv în măsura în care ea nu are voie să se comporte mecanic față de ceea ce este format. Analog construcției unui dat din teoria cunoașterii, ceea ce li se prezintă artiștilor la fel de obiectiv impenetrabil, cum o face adesea materialul, este în același timp subiect sedimentat; ceea ce, aparent, este cea mai subiectivă, anume expresia, este și obiectivă în măsura în care opera de artă se epuizează prin ea, incorporîndu-și-o. La urma urmei, este vorba de un comportament subiectiv, în care se imprimă obiectivitatea. Dar reciprocitatea subiectului cu obiectul în operă, care nu poate fi o identitate, se menține într-un echilibru precar. Procesul subiectiv de producție este indiferent în aspectul său privat. Dar el are și o latură obiectivă, condiție pentru a se realiza legitatea imanentă. Subiectul accede în artă la ceea ce îi este propriu ca muncă, și nu în calitate de comunicare. Opera trebuie să-și ia ca deziderat echilibrul, fără a-l stăpîni întru totul: iată un aspect al caracterului de aparență estetică. Artistul particular acționează ca organ de execuție al acestui echilibru. În procesul de producție, el se găsește în fața unei sarcini despre care nu poate spune cu siguranță dacă și-a impus-o singur; blocul de marmoră și clapele unui pian în care sculptura respectiv muzica așteaptă să fie eliberate sînt pentru această sarcină mai mult decît simple metafore. Aceste probleme poartă în ele soluția lor obiectivă, cel puțin în oarecare limite de variație, deși ele nu posedă univocitatea ecuațiilor. Acțiunea realizată de către artist nu constă în mai mult decît în a mijloci între problema în fața căreia el se găsește și care este deja conturată, și soluția care, în același mod, este potențial conținută în material. După cum s-a putut califica unealta drept prelungire a brațului, tot așa artistul ar putea fi numit o prelungire a uneltei, și anume a uneltei care marchează trecerea de la potențial la actual.

Caracterul de limbaj al artei conduce la întrebarea despre ceea ce vorbește prin artă; aici e adevăratul subiect al ei, nu cel care o produce ori o receptează. Acest fenomen este mascat prin Eul poeziei lirice, impus de secole încoace, care a generat o evidență aparentă a subiectivității poetice. Dar această subiectivitate nu este deloc identică cu eul care vorbește din poem. Nu numai din pricina caracterului de ficțiune poetică al liricii ori muzicii, unde expresia subiectivă nu coincide practic niciodată nemijlocit cu stările compozitorului, ci, în plus, pe baza faptului că eul gramatical din poem – nefiind enunțat în principiu decît de eul care vorbește latent prin operă – este funcție empirică a eului spiritual, nu invers. Partea de eu empiric nu este, cum ar vrea toposul autenticității, depozitarul acestei autenticități. Problema de a ști dacă eul latent care vorbește este același în toate genurile de artă, ori dacă se modifică, rămîne nerezolvată. El ar trebui să varieze calitativ în funcție de materialele artei. Subsumarea acestora conceptului problematic de artă sporește confuzia. Oricum ar fi, eul latent este imanent lucrului, el se constituie în opera de artă prin actul de limbaj al acesteia; în raport cu opera, producătorul real este un moment al realității ca toate celelalte. Persoana privată nu decide nici măcar în legătură cu producerea efectivă a operei de artă. Implicit, opera de artă impune diviziunea muncii, iar individul funcționează înainte de toate conform acestei diviziuni. Livrîndu-se materiei, producția ajunge în chiar individuarea extremă la un universal. Forța acestei exteriorizări a eului privat în lucru este esența colectivă a eului; aceasta constituie caracterul de limbaj al operelor de artă. Munca la realizarea operei de artă este socială prin intermediul individului, fără ca acesta să aibă prin aceasta conștiința societății: poate tocmai pentru că este mai puțin conștient de acest fapt. Subiectul individual care intervine mereu nu este cu nimic mai mult decît o valoare limită, un element minimal de care opera are nevoie pentru a se cristaliza. Emanciparea operei de artă față de artist nu este o elucubrație a megalomaniei gen *l'art pour l'art*, ci expresia cea mai simplă a naturii sale ca expresie a unui raport social care poartă în sine legea propriei sale obiectivizări: doar ca lucruri devin operele de artă antiteze ale anomaliei reice. Iată un fapt central: anume că în operele de artă, chiar și în cele pretins individuale, vorbește mereu un Noi și nu un Eu și încă: o face cu atît mai pur cu cît se adaptează mai puțin la suprafață acelui Noi exterior și idiomului său. Din același motiv muzica este și ea expresia extremă a anumitor caractere ale artisticului, fără să-i fie garantat prin aceasta vreun primat. Ea spune imediat Noi, indiferentă la ceea ce-ar putea să-i fie intenția. Chiar și operele din faza ei expresionistă, care seamănă cu niște protocoale, înregistrează experiențe cu caracter obligatoriu, iar propria lor obligativitate, forța lor de structurare, depinde de faptul dacă ele se exprimă cu adevărat prin acele experiențe. S-ar putea arăta prin exemplul muzicii occidentale în ce măsură inovația sa cea mai importantă, anume dimensiunea armonică în profunzime incluzînd tehnica contrapunctică și polifonia, este un Noi ieșit din ritualul coral și introdus în lucru. El vine cu literalitatea sa, se transformă în agent imanent și conservă, totuși, caracterul de discurs. Poemele, prin participarea lor directă la limbajul comunicării, de care nici unul nu se poate elibera cu totul, se referă la un Noi; în numele caracterului lor lingvistic, ele trebuie să se forțeze să se debaraseze de forma de limbaj care le este exterioară și servește comunicării. Dar acest proces nu este, așa cum ar putea părea, un proces al purei subiectivizări. Prin el, subiectul aderă la experiența colectivă cu atît mai intim, cu cît devine mai rebel față de expresia sa lingvistică obiectivată. Artele plastice ar trebui să vorbească prin acel Cum al apercepției. Al lor Noi este în mod direct senzorul determinat istoric, cel ce rupe relația cu obiectivitatea modificată în virtutea dezvoltării limbajului formelor. Tablourile nu spun altceva decît: Priviți-ne! Ele își au subiectul lor colectiv în lucrul spre care arată. Subiectul se întoarce către exterior și nu către interior, ca în muzică. În intensificarea caracterului său de limbaj, istoria artei, care echivalează cu individualizarea ei progresivă, este în același timp și contrariul acesteia. Faptul că, totuși, acest Noi nu este univoc social, că nu este acel Noi al unei clase determinate ori al unor poziții sociale, poate decurge din aceea că pînă în ziua de azi el nu s-a exprimat cu pretenții ridicate decît în arta burgheză. Conform tezei lui Troțki, după aceasta ar fi imposibil să ne imaginăm o artă proletară, poate doar una socialistă. Acel Noi estetic este social și global în orizontul unei anumite indeterminări, dar totuși în aceeași măsură determinat ca și forțele și raporturile de producție dominante ale unei epoci. În vreme ce arta tinde să anticipeze o societate globală non-existentă, subiectul său non-existent, deci nu numai ideologia, ea poartă stigmatul non-existenței acestui subiect. Antagonismele sociale rămîn, totuși, conținute în artă. Arta este adevărată în măsura în care ceea ce vorbește din ea și ea însăși se caracterizează prin scindare, non-conciliere, dar adevărul acesta transpare în momentul în care arta sintetizează divizatul, determinîndu-i tocmai astfel caracterul ireconciliabil. În mod paradoxal, arta trebuie să depună mărturie despre non-conciliat și să tindă, în același timp, la conciliere. Acest lucru nu este posibil decît plecîndu-se de la limbajul ei non-discursiv. Doar în acest proces se concretizează acel Noi. Dar ceea ce vorbește în artă este veritabil subiectul său în măsura în care vorbește prin artă, nefiind reprezentat prin ea. Titlul ultimei bucăți din *Scenele de copii* de Schumann, una din mostrele cele mai vechi de muzică expresionistă, *Poetul vorbește*, atestă conștientizarea acestui fenomen. Probabil că subiectul estetic nu se lasă, totuși, reprodus din cauză că, fiind mijlocit social, este la fel de puțin empiric cît este și subiectul transcendental al filozofiei. „Obiectivarea operei de artă se face pe spezele copiei viului. Operele nu dobîndesc viață decît renunțînd la asemănarea cu omul. «Expresia unui sentiment sincer este mereu banală. Cu cît este mai sinceră, cu atît mai banală. Pentru a nu fi așa, trebuie să se forțeze.»“[71]

Opera de artă devine obiectivă ca fiind pe de-a-ntregul fabricată în virtutea mijlocirii subiective a tuturor momentelor sale. Punctul de vedere al criticii cunoașterii, după care partea de subiectivitate și de reificare este corelativă, se verifică cel mai bine în plan estetic. Caracterul de aparență al operelor de artă, iluzia acelui în-Sine al lor, trimit la faptul că ele participă, în totalitatea modului lor de a fi mijlocite subiectiv, la contextul de orbire universală datorat reificării, la faptul că – dacă e să o formulăm marxist – ele reflectă un raport de muncă stabilit ca și cum ar fi obiectiv. Exactitatea cu care operele de artă participă la adevăr implică și falsitatea lor; în manifestările pe care le expune, arta s-a revoltat dintotdeauna împotriva acestui fapt, iar revolta s-a transformat astăzi în lege motrice a sa. Antinomia dintre adevărul și minciuna artei l-a făcut pe Hegel să-i prevestească sfîrșitul. Estetica tradițională înțelegea punctul de vedere conform căruia primatul întregului asupra părților are nevoie constitutivă de pluralitate și că eșuează de îndată ce încearcă să se impună cu forța. Nu este mai puțin constitutiv faptul că nici o operă de artă nu satisface cu totul această exigență. Varietatea își vrea sinteza în continuum-ul estetic. Totuși, ca element determinat simultan extraestetic, ea i se sustrage sintezei. Sinteza, extrapolată din pluralitatea care o posedă potențial în sine, este în mod inevitabil și negația acesteia. Echilibrul structurii este obligat să eșueze în interior, deoarece nu există cu adevărat în exterior, adică metaestetic. Antagonismele non-conciliate pe de-a întregul în realitate nu se lasă conciliate nici în imaginar; ele acționează în interiorul imaginarului și se reproduc direct proporțional în incoerența acestuia, în funcție de gradul cu care ele insistă asupra coerenței lor. Operele de artă trebuie să dea impresia că imposibilul le este posibil; ideea de perfecțiune a operelor, de care nu se poate dispensa nici una fără să fie atinsă de nulitate, este problematică. Artiștii suferă nu numai din cauza destinului lor în lume, mereu nesigur, ci și pentru că, fiind constrînși de efortul lor, ei acționează contrar adevărului estetic la care aspiră. Atît timp cît subiectul și obiectul rămîn separați istoric și real, arta nu este posibilă decît ca artă care trece prin subiect, întrucît mimesis-ul a ceea ce nu este elaborat de către subiect nu este element viu decît în subiect. Acest proces se prelungește și în obiectivarea artei prin realizarea ei imanentă, care are nevoie de subiectul istoric. Dacă opera de artă speră, prin obiectivarea ei, să atingă adevărul ascuns subiectului, atunci acest lucru se întîmplă deoarece subiectul însuși nu este totul. Raportarea obiectivității operei de artă la primatul obiectului este lezată. Această obiectivitate indică obiectul în stadiul blestemului universal, care nu oferă mai mult refugiu lui în-Sine decît în subiect, în timp ce tipul său de obiectivitate este aparența realizată prin subiect și critica obiectivității. Din această lume a obiectelor, aceasta din urmă nu admite decît *membra disjecta*; doar demontată, lumea obiectelor devine comensurabilă legii formale.

---

[71] Th. W. Adorno, *Noten zur Literatur II*, Frankfurt am Main 1965, p. 79. Citatul în citat: Paul Valéry, *Œuvres*, Paris 1977, vol. 1, p. 485.

Dar subiectivitatea, condiție necesară a operei de artă, nu este în sine o calitate estetică. Ea nu devine așa ceva decît prin obiectivare. În aceeași măsură, subiectivitatea în opera de artă este înstrăinată de sine și ascunsă. Este ceea ce ignoră noțiunea de voință a artei a lui Riegl. Totuși, prin ea se discerne un element esențial pentru critica imanentă, anume faptul că asupra calității operelor de artă nu decide ceva exterior lor. Acestea, iar nu autorii lor, sînt propriul lor criteriu și, conform formulei wagneriene, regula pe care și-o impun singure. Problema legitimării lor nu se situează dincolo de realizarea lor. Nici o operă nu este doar ceea ce vrea a fi, dar, iarăși, niciuna nu este mai mult fără să vrea ceva. Prin aceasta, ne apropiem de spontaneitate, deși spontaneitatea implică mai curînd ceva involuntar. Ea se manifestă înainte de toate în concepția operei, în construcția care reiese din ea. Nici spontaneitatea nu este o categorie definitivă. Ea modifică cel mai adesea autorealizarea operelor. Conceperea poate fi diferită sub presiunea unei logici imanente, iată sigiliul obiectivării. Acest moment străin Eului, contrar pretinsei voințe a artei, este cunoscut și cîteodată chiar temut atît de către artiști cît și de către teoreticieni. Nietzsche a vorbit despre el spre sfîrșitul celebrei *Dincolo de Bine și Rău*. Momentul de înstrăinare față de Eu sub constrîngerea lucrului este semnul a ceea ce se gîndește de obicei prin termenul de genial. Conceptul de geniu, dacă vrem să păstrăm totuși ceva din el, ar trebui separat de această identificare brutală cu subiectul creator, echivalare care, dintr-o exuberanță plină de vanitate, aruncă o sentință definitivă asupra operei de artă și, prin aceasta, o diminuează, făcînd din ea un document al creatorului ei. Obiectivitatea operelor, un spin pentru oamenii din societatea de schimb – deoarece aceștia își imaginează și speră că obiectivitatea atenuează alienarea –, este retranspusă în individ, care s-ar afla pasămite îndărătul operei, și care nu este cel mai adesea decît masca acelora care vor să vîndă opera ca pe un articol de consum. Dacă nu vrem să lichidăm pur și simplu conceptul de geniu ca pe o relicvă romantică, atunci el trebuie raportat la obiectivitatea sa istorico-filozofică. Divergența dintre subiect și obiect, pregătită prin antipsihologismul lui Kant și realizată practic prin Fichte, afectează și arta. Caracterul de autentic, de ceva ce angajează, pe de o parte, și libertatea particularului emancipat, de cealaltă parte, stau în deplină divergență. Noțiunea de geniu este o tentativă de a le reuni printr-o atingere cu bagheta magică, de a atesta fără rezerve particularului, în domeniul aparte al artei, capacitatea unei autenticități cuprinzătoare. Conținutul de experiență a unei astfel de mistificări este că, în realitate, în artă, autenticitatea, momentul universal, nu mai este posibil altfel decît prin *principium individuationis*, după cum, invers, libertatea burgheză universală ar trebui să fie libertate pentru particular, pentru individuare. Dar estetica geniului transferă orbește și în chip nedialectic acest raport spre acel individ care, în același timp, trebuie să fie subiect. Acel *intellectus archetypus*, conceput în mod expres ca idee în teoria cunoașterii, este tratat de către concepția despre geniu ca un fapt al artei. Geniul trebuie să fie individul a cărui spontaneitate coincide cu acțiunea subiectului absolut. În acest caz, este foarte adevărat faptul că individuarea din operele de artă, mijlocită prin spontaneitate, este pentru acestea ceea ce le obiectivează. Dar conceptul de geniu este fals pentru că operele nu sînt creații, și nici oamenii creatori. Acest fapt condiționează falsitatea esteticii geniului care suprimă momentul de fabricare finită, de τεχνη al operelor de artă, în favoarea primordialității absolute, adică practic în favoarea acelei *natura naturans* a lor, dînd, prin aceasta, cale liberă ideologiei operei de artă ca ceva organic şi inconştient, ideologie care se impregnează apoi uşor de iraţionalism. De la bun început, estetica geniului, deplasînd accentul spre particular, deşi se opune şi proastei universalităţi, întoarce spatele societăţii, absolutizînd particularul. Dar în pofida oricărui abuz, conceptul de geniu reaminteşte faptul că subiectul nu poate fi, în opera de artă, total redus la obiectivare. În *Critica facultăţii de judecare*, conceptul de geniu servea de refugiu pentru tot ceea ce respingea hedonismul esteticii kantiene. Dar Kant a rezervat genialitatea doar subiectului – iar consecinţele aveau să fie incalculabile –, indiferent la înstrăinarea Eului care este conţinută tocmai în acest moment şi, prin urmare, contrastul dintre geniu şi raţionalitatea ştiinţifică şi filozofică a putut fi exploatat ideologic. Fetişizarea conceptului de geniu, începută o dată cu Kant prin fetişizarea subiectivităţii separate – ori abstracte, în limbaj hegelian –, căpătase deja prin Schiller contururi excesiv de elitiste. Conceptul de geniu devine inamicul potenţial al operelor de artă. Dacă luăm în considerare şi exemplul lui Goethe, omul din spatele operelor trebuie să fie mai esenţial decît operele în sine. În conceptul de geniu, ideea creaţiei subiectului transcendental este pusă la îndemîna subiectului empiric, a artistului productiv, nu fără o doză de *hybris* idealist. Acest lucru convine de minune conştiinţei vulgare burgheze, atît din cauza ethosului muncii, în glorificarea unei creaţii pur umane fără luarea în calcul a finalităţii, cît şi datorită eliberării contemplatorului de orice efort: contemplatorul este adormit vorbindu-i-se de personalitatea şi, în cele din urmă, de biografia în stil kitsch a artiştilor. Cei ce produc opere importante nu sînt semi-zei, ci oameni failibili, adesea nevrozaţi şi mutilaţi. Dar mentalitatea estetică care face *tabula rasa* din geniu degenerează în artizanat dogmatic şi găunos. Momentul de adevăr al conceptului de geniu trebuie căutat în lucru, în ceea ce e deschis, nu în ceea ce e prizonier repetiţiei. De altfel, conceptul de geniu nu purta defel trăsăturile carismei atunci cînd a intrat în vogă spre sfîrşitul secolului al XVIII-lea. Conform ideii acestei epoci, oricine trebuia să poată fi un geniu, în măsura în care îşi manifesta natura în mod neconvenţional. Geniul era o atitudine, se vorbea de „tumult genial", el era aproape o dispoziţie. Abia mai tîrziu, poate și din cauza insuficienței simplei dispoziții pentru operele de artă, conceptul de geniu a fost asociat harului. Experiența servituții reale a distrus exaltarea unei libertăți subiective ca libertate pentru toți și a rezervat-o geniului ca specialitate. Geniul se transformă cu atît mai mult în ideologie, cu cît lumea devine din ce în ce mai puțin o lume a umanului, iar spiritul, conștiința lumii, e din ce în ce mai neutralizat. Geniului privilegiat i se atribuie ca un substitut ceea ce realitatea refuză în general oamenilor. Ceea ce trebuie salvat în geniu este instrumental pentru lucru. Categoria genialului este cel mai lesne justificabilă atunci cînd se spune, pe bună dreptate, despre un pasaj că ar fi genial. Imaginația singură nu e suficientă pentru a-l defini. Lucrul genial este nodul dialectic: nerutinat, nerepetat, liber, însoțit de sentimentul necesarului, acel *savoir faire* al artei și unul din criteriile sale cele mai sigure. Genial înseamnă tot atît cît ocurența unei constelații, realizarea în mod subiectiv a ceva obiectiv, momentul în care acea *methexis* lingvistică a operei de artă abandonează convenția, contingența. Semnul genialului în artă este că Noul, în virtutea noutății sale, apare ca și cum ar fi fost mereu acolo. Romantismul a luat notă de acest fapt. Munca imaginației este mai puțin creația *ex nihilo* în care crede religia artei străină artei, cît mai curînd imaginarea soluțiilor autentice în interiorul contextului, ca să zicem așa, preexistent al operelor. Artiștilor experimentați le place să spună în batjocură despre un pasaj: aici devine genial. Ei stigmatizează o erupție a imaginației în logica operei care, din nou, nu i se integrează. Momente de acest gen nu există doar la geniile care bat toba pe acest subiect, ci și la nivelul formal al unui Schubert. Genialul rămîne paradoxal și precar, căci ceea ce e liber inventat și ceea ce e necesar nu ajunge niciodată să se contopească. Fără posibilitatea omniprezentă a catastrofei, nimic nu este genial în operele de artă.

Din cauza a ceea ce n-a existat încă, partea de geniu a fost asociată noțiunii de originalitate: „geniu original". Oricine știe că înainte de epoca geniului, originalitatea nu exersa nici o autoritate. Pentru a justifica nespecificul și șablonul, dar și pentru a denunța libertatea subiectivă, este ușor să abuzezi de faptul că în secolul al XVII-lea și la începutul secolului al XVIII-lea compozitorii refoloseau în operele lor pasaje întregi obţinute fie din propriile creaţii anterioare, fie de la alţi muzicieni, ori de faptul că pictorii şi arhitecţii încredinţau executarea proiectelor proprii elevilor lor. Acest lucru dovedeşte cel puţin că, în trecut, nu exista o reflecţie critică pe marginea originalităţii, însă nu arată nici un moment că nimic asemănător n-ar fi existat atunci în operele de artă. Este suficient să invocăm diferenţa dintre Bach şi contemporanii săi. Originalitatea, esenţa specifică a operei determinate, nu este opusă în mod arbitrar logicităţii operelor, care implică ceva universal. Ea se afirmă frecvent într-o organizare logică completă, ce depăşeşte posibilităţile talentelor medii. Cu siguranţă, problema originalităţii cu referire la operele mai vechi, ori chiar arhaice, este absurdă, deoarece, într-adevăr, constrîngerea conştiinţei colective în care se retranşează dominaţia era atît de mare, încît originalitatea, care presupune ceva de genul subiectului emancipat, ar fi anacronică. Noţiunea de originalitate, în legătură cu elementul originar, nu evocă atît ceva primitiv, cît ceea ce, în opere, nu a fost încă, urma utopică pe care acestea o poartă în ele. Numele obiectiv al oricărei opere s-a putut numi originalul. Dar dacă originalitatea are o origine istorică, ea este şi implicată în injustiţia istorică: în prevalenţa burgheză a bunurilor de consum pe piaţă, care – deşi sînt în esenţă mereu la fel – trebuie să dea iluzia noutăţii lor pentru a atrage clientela. Totuşi, o dată cu autonomia crescîndă a artei, originalitatea s-a întors împotriva pieţei, pe care de altfel ea nu-şi putuse permite niciodată să depăşească un anumit prag. Originalitatea s-a retranşat în operele de artă în lipsa de menajamente a elaborării lor totale. Ea rămîne sub incidenţa destinului istoric al individului din care este derivată şi încetează să se mai supună acelui pretins stil individual cu care a fost asociată vreme îndelungată. În timp ce tradiţionaliştii se plîng de decadenţa acestui stil, apărînd în el bunuri convenţionalizate, stilul individual, oarecum sustras prin şiretlic necesităţilor constructive, a adoptat în operele de artă progresiste o bună doză de automaculare şi de compromis. Motiv pentru care producţia avansată aspiră mai puţin la originalitatea operei particulare, cît mai mult la inventarea de noi tipuri. Vor fi în noul context originali cei care vor inventa aceste noi tipuri, iar originalitatea se va modifica în sine calitativ, fără totuşi a dispărea.

Această modificare care distinge originalitatea de inspirație, de detaliul specific în care ea pare a-și poseda substanța, aruncă o lumină asupra imaginației, organonul ei. Sub imperiul credinței în subiect ca succesor al creatorului, imaginația era considerată egală aptitudinii de a produce, plecînd de la nimic, o realitate artistică determinată. Conceptul său vulgarizat, acela de invenție absolută, este corelatul unui ideal științific specific timpurilor moderne, ca ideal al reproducerii stricte a ceva deja existent; aici, diviziunea burgheză a muncii a săpat o groapă care separă arta de orice mijlocire față de realitate tot așa cum delimitează cunoașterea de orice este susceptibil a transcende această realitate. Acest concept de imaginație n-a fost niciodată cu adevărat esențial pentru operele de artă importante; inventarea de ființe imaginare, de exemplu, este secundară în operele de artă plastice mai recente; inspirația muzicală subită, de netăgăduit ca moment, este neputincioasă atît timp cît nu survolează pura sa existență prin ceea ce se dezvoltă din ea. Dacă totul în operele de artă, chiar și ceea ce conțin ele mai sublim, este înlănțuit de Fiindul căruia i se opun ele, atunci imaginația nu poate fi simpla capacitate de a se sustrage Fiindului, propunînd un Nefiind ca și cum acesta ar fi. Imaginația respinge mai curînd ceea ce operele de artă absorb din ființare în configurații prin care ele devin Altul existenței, fie și numai prin negarea sa determinată. Dacă vom căuta, cum susține teoria cunoașterii, să ne reprezentăm într-o ficțiune a închipuirii noastre un obiect oarecare ca fiind pur și simplu Nefiind, atunci nu vom realiza decît ceea ce, în elementele și chiar în momentele coerenței sale, ar fi reductibil la un Fiind oarecare. Doar sub impactul empirismului total apare ceea ce se opune calitativ acestuia, dar, chiar și așa, numai în calitatea de stare secundă față de modelul prim. Doar prin Fiind arta transcende spre Nefiind; altminteri, ea devine proiecția neputincioasă a ceea ce oricum există. În consecință, imaginația din operele de artă nu este nicicum limitată la viziunea subită. Așa cum nici spontaneitatea nu poate fi total detașată de ea, imaginația nu poate fi, ca element situat în vecinătatea imediată a creației *ex nihilo*, acel unul și totul al operelor de artă. Desigur, din imaginație se poate naște, în primul rînd, un element concret, mai ales la artiștii al căror proces de producție conduce de jos în sus.

Totuși, imaginația acționează în același mod într-o dimensiune care pare abstractă ideii preconcepute, într-o schiță aproape vidă, care nu poate fi apoi umplută și completată decît prin „travaliu“, așadar în mod contrar imaginației, dacă ținem seama de această prejudecată. Nici imaginația specific tehnologică n-a fost abia astăzi inventată: vezi stilul de compoziție al *Adagio*-ului din *Cvintetul de coarde* al lui Schubert și jocurile de lumini ale imaginilor acvatice ale lui Turner. Imaginația este în egală măsură și în mod esențial utilizarea nelimitată a tuturor posibilităților și soluțiilor care se cristalizează în sînul unei opere de artă. Ea nu este doar conținută în ceea ce apare ca Fiind și simultan ca rest al unui Fiind, ci mai curînd în ceea ce apare ca modificare a Fiindului. Varianta armonică a temei principale din coda primei părți a *Appassionatei*, cu efectul de catastrofă al acordului de septimă micșorată, nu este mai puțin produsul imaginației pe cît îl este acordul perfect în structura în așteptare care deschide piesa: un punct de vedere genetic ar trebui să ia în calcul posibilitatea că această variantă care decide asupra totalității a fost inspirația primară și că tema în forma sa inițială, acționînd, ca să spunem așa, retrospectiv, a fost derivată. O realizare pe măsură a imaginației se vădește în faptul că în părțile care succed execuției ample a primei mișcări din *Eroica* se trece la perioade armonice lapidare, ca și cum n-ar mai fi timp pentru o muncă de diferențiere. Substanțialitatea inspirației particulare ar trebui să se micșoreze pe măsură ce crește primatul construcției. Experiența artiștilor, potrivit căreia imaginația poate fi comandată, arată legătura strînsă dintre muncă și imaginație, iar divergența lor este invariabil un eșec. Artiștii simt în arbitrariul non-voluntarului ceea ce îi distinge de diletanți. Chiar și la modul subiectiv, nemijlocitul și mijlocitul sînt, în plan estetic ca și în planul cunoașterii, mijlocite unul de către celălalt. Dintr-un punct de vedere care ignoră geneza, dar conform constituției sale, arta este argumentul cel mai violent împotriva separării pe care o operează teoria cunoașterii între sensibilitate și intelect. Reflecția poate atinge cel mai înalt nivel de imaginație: dovadă stă în acest sens conștiința determinată a ceea ce este trebuincios unei opere de artă la un moment precis. Conștiința ucide – iată un clișeu pe cît de tîmp, pe-atît de răspîndit. Pînă și elementul disociant al reflecției, momentul ei critic, este fructuos prin întoarcerea operei de artă asupra sieși, ceea ce modifică insuficientul, informul și incoerentul. Invers, ceea ce este estetic absurd față de propriul *fundamentum in re*, este lipsa operelor de artă care să posede o reflecție imanentă, conținînd de exemplu repetiții nefiltrate de efectele abrutizante. Reflecția care guvernează din exterior operele de artă este nelalocul ei; aceasta le violentează. Dar nu se poate urmări subiectiv direcția în care vor ele să meargă de la sine decît prin intermediul reflecției, iar forța care conduce într-acolo este spontană. Orice operă de artă implică un ansamblu de probleme foarte probabil aporetice, iar din aceasta ar putea decurge o definiție a imaginației mai satisfăcătoare decît altele. Ca facultate de a concepe moduri de abordare și soluții în opera de artă, imaginația poate fi numită diferențialul de libertate în sînul determinării.

Obiectivitatea operelor de artă nu este una reziduală, ca orice tip de adevăr. Neoclasicismul s-a înșelat imaginîndu-și că poate atinge un ideal de obiectivitate care i se prezentase în stiluri tradiționale, aparent obligatorii, negînd la modul abstract subiectul, printr-o procedură ea însăși decretată și realizată subiectiv, și pregătindu-și o *imago* a în-Sinelui fără subiect care ar caracteriza subiectul – altminteri de netrecut printr-un act de voință – doar prin deteriorările sale. Limitarea printr-o rigoare ce copiază formele heteronome depășite de mult timp se supune chiar arbitrariului subiectiv pe care trebuie să-l neutralizeze. Valéry schițează această problemă, dar n-o rezolvă. Punerea în formă și alegerea acesteia, pe care Valéry le apără din cînd în cînd, sînt la fel de contingente ca și haoticul și „viul" pe care le desconsideră. Aporia artei contemporane nu poate fi rezolvată printr-un atașament voluntar față de autoritate. În condițiile nominalismului radical, este încă nelămurit cum se poate atinge, fără violentare, ceva de genul obiectivității formei, altminteri contracarată de o închidere artificială. Această tendință era contemporană fascismului, a cărui ideologie lăsa să se creadă că un stat debarasat de mizeria și insecuritatea indivizilor specifice capitalismului tardiv ar putea fi deductibil din demisia subiectului. În fapt, ele au apărut ca efect al subiecților mai puternici. Chiar în slăbiciunea și failibilitatea sa, subiectul contemplator nu trebuie să cedeze exigenței obiectivității. Altminteri, filistinul, pedantul care, *tabula rasa,* lasă operele de artă să-și producă efectul asupra lor, ar fi cele mai calificate persoane în a înțelege și a judeca arta; cel fără instrucție muzicală ar fi cel mai bun critic muzical. După felul cum arta se realizează pe sine, la fel de dialectic se realizează și cunoașterea ei. Cu cît contemplatorul investește mai mult din sine, cu cît energia cu care pătrunde în opera de artă este mai mare, cu atît el percepe obiectivitatea mai din interior. El ia parte la ea atît timp cît energia sa, inclusiv cea a „proiecției“ subiective deturnate, dispare în opera de artă. Deturnarea subiectivă poate trece cu totul pe lîngă opera de artă, însă fără această deturnare nu este percepută nici o obiectivitate. – Fiecare etapă spre perfecțiunea operelor de artă este un pas înspre autoînstrăinarea lor, iar acest fapt nu încetează să reînnoiască dialectic apariția acelor revolte pe care le caracterizăm într-o manieră prea superficială drept revolte ale subiectivismului împotriva formalismului, de orice tip ar fi el. Integrarea crescîndă a operelor de artă, exigența lor imanentă, constituie și contradicția lor imanentă. Opera de artă care-și rezolvă dialectica imanentă o reflectă pe aceasta din urmă simultan drept conciliată în soluție: ceea ce este estetic fals în principiul estetic. Antinomia reificării estetice este și antinomia dintre aspirația metafizică – oricît de dezamăgită – a operelor de a se sustrage timpului și caracterul efemer a tot ceea ce, în timp, este instituit ca durabil. Operele de artă devin relative, pentru că sînt constrînse să se afirme ca absolute. Remarca pe care Benjamin a făcut-o în cursul unei discuții, cum că nu există mîntuire pentru operele de artă, este o aluzie la acest fapt. Revolta permanentă a artei contra artei are un *fundamentum in re.* Dacă este esențial pentru operele de artă să fie lucruri, atunci le este tot atît de esențial să nege această reitate; astfel, arta se întoarce împotriva artei. Opera de artă complet obiectivată ar încremeni într-un simplu obiect, iar cea care s-ar sustrage propriei obiectivări ar regresa într-un soi de emoție neputincioasă și subiectivă și ar cădea în lumea empirică.

Faptul că experiența operelor de artă nu este adecvată decît ca experiență vie spune multe despre raportul dintre contemplator și contemplat, despre *cathexis*-ul psihologic ca o condiție a percepției estetice. Experiența estetică este vie plecînd din obiect, în momentul în care operele de artă devin ele însele vii sub privirea experienței. Aceasta este învățătura simbolică a lui George transmisă prin poemul *Covorul*[72], arta poetică ce dă titlul unuia dintre volumele sale. Prin imersiunea contemplativă, caracterul procesual imanent al operei este eliberat. Vorbind, opera devine ceva mobil în sine. Ceea ce, în artefact, se poate numi unitate de sens, nu este static, ci procesual, desfășurare a antagonismelor pe care orice operă le conține în sine în mod necesar. Iată de ce analiza nu-și apropie opera de artă decît atunci cînd percepe în mod procesual raportul momentelor, și nu cînd reduce opera, prin descompunere, în elemente așa-zis originare. Că opera de artă nu este o ființă, ci o devenire, este comprehensibil din punct de vedere tehnic. Continuitatea ei este cerută teleologic de momentele particulare. Ele au nevoie de această continuitate și sînt capabile de ea în virtutea imperfecțiunii lor, ba chiar, cel mai adesea, în virtutea insignifianței lor. Prin constituția lor, momentele sînt în măsură să se transforme într-un Altul și să se prelungească prin acesta, ele tind să se consume în acesta, determinînd prin propriul declin ceea ce le succede. Această dinamică imanentă este, într-o oarecare măsură, un element de ordine superioară operelor de artă. Dacă experiența estetică poate fi asemănată cu experiența sexuală, atunci în această privință, și anume în punctul culminant al actului sexual. Felul în care aici imaginea adorată se modifică, felul în care ceea ce este încremenit se asociază elementului celui mai viu, este, ca să spunem așa, arhetipul incarnat al experienței estetice. Dar operele luate individual nu sînt singurele care pot avea un dinamism imanent. Acesta există și în relațiile dintre ele. Raportul artei cu sine este istoric doar prin operele particulare, imobile în sine, și nu prin relația lor cu exteriorul ori chiar prin influența pe care o pot exercita asupra unuia sau altuia. Acesta este și motivul pentru care arta nu se preocupă de ceea ce i-ar fi o definiție valabilă. Elementul ei constitutiv ca ființă este în sine dinamic, ca un comportament ce tinde spre obiectivitate, țîșnind din artă, dar luînd permanent poziție față de ea, menţinînd-o astfel modificată în sine. Operele de artă sintetizează momente incompatibile, non-identice, care se bat cap în cap. Ele caută cu adevărat şi procesual identitatea identicului şi non-identicului, căci pînă şi unitatea lor este moment, ori nu formulă magică a totalităţii. Caracterul procesual al operelor de artă se constituie în ceea ce au ele – ca artefact, ca fabricat uman – *a priori*, acesta fiind locul lor în „imperiul de baştină al spiritului", însă, pentru a deveni în mod veritabil identice cu sine, ele au nevoie de non-identicul lor, de eterogenul lor, de ceea ce n-a fost încă format. Rezistenţa alterităţii la operele de artă, de care acestea din urmă depind, le determină să-şi articuleze limbajul formal şi să nu lase să treneze nici cea mai mică umbră de ne-format. Această reciprocitate constituie dinamica lor, caracterul ireconciliabil al antitezei care face ca această dinamică să nu se domolească în nici o fiinţă. Operele de artă nu sînt opere de artă decît în act, deoarece tensiunea lor nu culminează în rezultanta unei pure identităţi cu unul din aceşti poli. Pe de altă parte, operele de artă nu devin cîmpul de forţe al antagonismelor lor decît prin statutul lor de obiecte finite şi coagulate; altminteri, forţele închistate ar merge paralel sau s-ar dispersa. Natura lor paradoxală, echilibrul, se neagă pe sine. Mişcarea lor trebuie să se oprească şi să devină vizibilă prin oprire. Dar caracterul procesual imanent al operelor de artă constă în mod obiectiv, chiar înainte ca ele să adopte vreo poziţie partizană, în procesul pe care ele îl intentează împotriva elementului care le este exterior, aşadar împotriva simplei existenţe. Toate operele de artă, chiar şi cele afirmative, sînt *a priori* polemice. Ideea unei opere de artă conservatoare conţine ceva absurd. Separîndu-se în mod emfatic de lumea empirică, de Altul, operele de artă atestă că lumea însăşi trebuie să devină altceva, ca schemă non-conştientă a transformării acesteia. Chiar şi la artiştii care se mişcă în aparenţă non-polemic într-o sferă a spiritului numită convenţional pură – să luăm exemplul unui Mozart –, momentul polemic, excepţie făcînd subiectele literare pe care Mozart le-a ales pentru marile sale opere, este central, la fel ca şi forţa distanţării care condamnă implicit sărăcia şi falsitatea de care se distanţează. Forma îşi dobîndeşte la el forţa ca negare determinată; concilierea pe care o provoacă prezintă o linişte dureroasă, căci realitatea a refuzat-o pînă astăzi. Determinarea distanței, probabil ca și cea a oricărui clasicism implicat care nu se joacă gratuit cu sine, concretizează critica a ceea ce este respins. Disonant în operele de artă este zgomotul provocat de lovirea momentelor antagoniste aflate în proces de conciliere; e vorba aici, în primul rînd, de scriitură, deoarece, ca și în cazul semnelor limbajului, elementul procesual al operelor se încifrează în obiectivarea lor. Acest caracter procesual al operelor de artă nu este altceva decît nucleul lor temporal. Dacă, pentru ele, durata devine intenție, așa încît ele resping ceea ce li se pare efemer și se eternizează prin sine, fie prin forme pure și riguroase, fie de exemplu prin caracterul nefast al universalității umane, atunci ele nu fac altceva decît să-și scurteze viața și să activeze pseudomorfoza înspre conceptul care – fiind un ansamblu constant de realizări schimbătoare – ambiționează tocmai staticitatea atemporală împotriva căreia luptă caracterul de tensiune al operelor de artă. Operele de artă, umane și perisabile, își îmbrățișează soarta efemeră cu atît mai repede cu cît i se opun mai obstinat. Desigur, durabilitatea lor nu poate fi separată de conceptul de formă specific lor, dar nu este esența lor. Operele care îndrăznesc să se expună și care, în aparență, aleargă în întîmpinarea declinului lor au în general șanse mai mari de supraviețuire decît acelea care, idolatrizîndu-și propria securitate, încearcă să-și oculteze nucleul temporal și, golite pe dinăuntru, cad victimă timpului: iată blestemul Clasicismului. Speculația care mizează pe prelungirea duratei lor prin adăugarea unui element de fragilitate nu oferă practic nici o salvare. Se pot imagina, ori poate sînt chiar necesare astăzi, opere care prin nucleul lor temporal să se consume singure, sacrificîndu-și viața în chiar momentul apariției adevărului lor, dispărînd apoi fără urmă, rămînînd, totuși, nediminuate. Noblețea unui astfel de comportament n-ar fi nedemnă de artă, după ce și-a pervertit demnitatea în angajare și ideologie. Ideea de durată a operelor de artă este copiată de la modelul proprietății burgheze, efemeră prin definiție. Ea a fost străină multor epoci și nu și-a aruncat umbra asupra multor creații mari. Terminînd *Appassionata*, Beethoven ar fi spus că această sonată ar fi fost bună de interpretat încă zece ani din acel moment. Concepția lui Stockhausen, potrivit căreia operele electronice, netranscrise în sens tradițional, sînt „realizate“ doar prin materialul lor, murind o dată cu dispariția acestuia, este măreață ca o concepție asupra artei de pretenție emfatică, capabilă totuși de a-și accepta efemeritatea. Ca și alți constituenți prin care arta devine ceea ce este, nucleul ei temporal iese din ea și îi dinamitează conceptul. Declamațiile obișnuite împotriva modei, care confundă efemerul cu inutilul, nu sînt doar asociate imaginii unei interiorități care se compromite atît politic cît și estetic ca incapacitate de exteriorizare și încăpățînare de a fi așa cum este. În ciuda capacității sale de a fi manipulată comercial, moda pătrunde adînc în opere, ea nu se mulțumește doar a le influența. Invenții precum cea făcută de Picasso în pictura luminoasă seamănă cu experimentele făcute de *haute-couture*: rochii dintr-o singură bucată, prinse doar în cîteva agrafe, concepute pentru a fi purtate o singură seară, în loc să fie croite în accepția tradițională. Moda este una dintre figurile prin care mișcarea istorică a senzorialului afectează anumite trăsături ale operelor de artă, adesea tocmai pe acelea ascunse lor însele.

---

[72] Titlu original: „Der Teppich", *cf.* în: Stefan George, *Werke*, *op. cit.*, vol. 1, p. 190.

Opera de artă este proces, în principal în raportul dintre întreg și părți. Neputînd să se restrîngă nici la unul, nici la celelalte, acest raport este în sine o devenire. Ceea ce în mod veritabil se poate numi totalitate a operei nu este structura integratoare a tuturor părților, ba chiar, în obiectivarea operei, subzistă înainte de toate ceva care se construiește în virtutea tendințelor care acționează în ea. Invers, părțile nu sînt niște date – ceea ce, din nefericire și aproape inevitabil, face obiectul analizei operei –, ci mai curînd centrele de forță care tind spre totalitate și sînt în mod natural și cu necesitate preformate prin aceasta din urmă. Torentul acestei dialectici sfîrșește prin a înghiți în cele din urmă conceptul de sens. Atunci cînd, în conformitate cu verdictul istoriei, unitatea dintre proces și rezultat nu mai reușește, atunci cînd înainte de toate momentele particulare refuză să se formeze după modelul totalității, oricît de preelaborată ar fi aceasta latent, divergența care se cască distruge sensul. Dacă opera de artă nu este în sine ceva stabil și definitiv, ci ceva în mișcare, temporalitatea sa imanentă se comunică atunci părților și întregului prin faptul că relația lor se desfășoară în timp și că sînt capabile să denunțe această relație. Dacă, în virtutea caracterului lor procesual, operele de artă trăiesc în istorie, ele se pot și disipa în ea. Caracterul inalienabil a ceea ce este desenat pe hîrtie, a ceea ce durează pe pînză sub formă de culori, în piatră ca formă, nu garantează inalienabilitatea operei de artă în ceea ce îi este esențial, în spirit, ceva care se mișcă el însuși. Operele de artă nu se transformă doar prin ceea ce conștiința reificată consideră a fi atitudinea oamenilor în raport cu operele de artă, susceptibilă de a se modifica după situația istorică. Modificarea este superficială față de cea care se produce în sine în operele de artă: eliminarea straturilor lor unele după altele, imprevizibile în momentul în care aceste opere apar; determinarea acestei modificări prin legea lor formală manifestă, care în același timp se disociază; rigidizarea operelor devenite transparente, îmbătrînirea și dispariția lor. În fine, dezvoltarea lor se confundă cu descompunerea lor.

Conceptul de artefact, tradus de termenul de „operă de artă", nu dă seama întru totul de ceea ce este o operă de artă. Cine știe că o operă de artă este un lucru făcut, nu-i realizează încă nici pe departe caracterul de operă de artă. Accentul exagerat pus pe ideea de fabricație – dacă ar fi ca el să denigreze arta ca o manoperă umană destinată să înșele sau să denunțe ceea ce se pretinde a fi în ea mediocru-artificial –, dat fiind aspectul său afectat, prin opoziție cu iluzia de artă ca natură imediată, face casă bună cu snobismul. Doar sistemele filozofice încăpătoare, care rezervau destul loc tuturor fenomenelor, au fost tentate să definească arta într-un mod atît de simplu. E adevărat, Hegel a definit Frumosul; totuși, el nu a definit arta, fără îndoială pentru că o considera în unitatea ei cu natura și în diferența față de aceasta. În artă, distincția dintre lucrul făcut și geneza sa, facerea, este emfatică: operele de artă sînt lucrul făcut care a fost mai mult decît făcut. Se contestă acest fapt abia din momentul în care arta se recepteaza pe sine ca efemeră. Confundînd opera de artă cu geneza ei, ca și cum devenirea ar fi cheia universală a devenitului, științele artei s-au depărtat considerabil de obiectul lor, deoarece operele de artă își urmăresc legea lor formală epuizîndu-și geneza. Experiența specific estetică, faptul de a se pierde în operele de artă, nu ia în considerare geneza lor. Cunoașterea acesteia este la fel de inutilă ca și istoria dedicației *Eroicii* față de ceea ce reprezintă simfonia ca muzică. Poziția operelor de artă autentice în raport cu obiectivitatea extraestetică nu trebuie nicicum să fie căutată în faptul că aceasta influențează mecanismul producției. Opera de artă este în sine un comportament care reacționează la obiectivitate chiar și atunci cînd își întoarce fața de la ea. Să ne amintim despre ce spunea Kant cu referire la privighetoarea adevărată și cea imitată în *Critica facultății de judecare*[73], dar și de celebra temă a poveștii lui Andersen, atît de des pusă pe note. Ideea lui Kant substituie aici cunoașterea originii fenomenului cu experiența a ceea ce este fenomenul. Dacă acceptăm că ștrengarul care imită ar fi cu adevărat capabil de a imita atît de bine cîntecul privighetorii, încît nici o diferență n-ar mai fi perceptibilă, atunci condamnăm la indiferență recursul la autenticitatea sau la non-autenticitatea fenomenului, deși ar trebui concedat lui Kant faptul că o astfel de facultate ar măslui experiența estetică: un tablou este altfel văzut atunci cînd cunoaștem numele pictorului. Nici o artă nu există fără presupoziții și este cu atît mai puțin posibil să-i retragi presupozițiile cu cît arta în sine este în chip mai necesar consecința acestora. În mod fericit inspirat, Andersen a ales o jucărie și nu pe ștrengarul lui Kant; opera lui Stravinsky este caracterizată de ceea ce lasă ea să se audă ca un soi de cimpoi mecanic. Diferența față de cîntecul natural devine audibilă în fenomen: de îndată ce artefactul încearcă să producă iluzia de natural, el eșuează.

Opera de artă este concomitent proces și rezultatul acestuia în stare de repaus. Ea este, așa cum proclama drept principiu al universului metafizica raționalistă, aflată la apogeu, o monadă: în același timp centru de forțe și lucru. Operele de artă sînt închise unele față de altele, ele sînt oarbe și reprezintă, totuși, în ermetismul lor, ceea ce se găsește la exterior. Cel puțin așa se prezintă ele tradiției, ca elementul trăind în autarhie pe care Goethe îl numea entelehie, folosind un sinonim pentru monadă. Este posibil ca, pe măsură ce conceptul de finalitate devine mai problematic în natura organică, el să se cristalizeze mai intens în opera de artă. Ca moment al unui context spiritual cuprinzător și inseparabil de istoric și social, operele de artă își depășesc elementul monadic fără să dispună de ferestre. Interpretarea operei de artă ca interpretare a unui proces imanent cristalizat și încremenit în sine apropie conceptul de monadă. Teza caracterului monadologic al operelor este pe cît de adevărată, pe atît de problematică. Ele și-au împrumutat rigoarea și structurarea lor internă de la dominarea spiritului asupra realității. Ceea ce face din ele o coerență imanentă le este în aceeași măsură transcendent și le vine din exterior. Dar aceste categorii sînt atît de modificate, încît doar umbra unui caracter obligatoriu mai subzistă. Estetica presupune cu necesitate imersiunea în opera particulară. Nu se poate contesta nici progresul esteticii academice în exigența unei analize imanente, în renunțarea la o atitudine care s-ar preocupa de tot ceea ce are tangență cu arta, numai de arta în sine nu. Totuși, analiza imanentă se autoiluzionează. Nu s-ar putea determina caracterul particular al unei opere de artă care, respectîndu-și forma și devenind universală, n-ar ieși din monadă. Pretențiile conceptului – care, din exterior, trebuie transpus în operă pentru a o deschide din interior și a o dinamita din nou –, cum că acest concept ar fi extras doar din lucru, sînt iluzorii. Constituția monadologică a operelor de artă trece dincolo de sine. Dacă facem din ea un absolut, analiza imanentă cade pradă ideologiei împotriva căreia ea lupta, atunci cînd și-a propus să se adîncească în operele de artă, în loc să extragă o viziune despre lume din ele. Astăzi, ne dăm deja seama că analiza imanentă – odinioară arma experienței artistice împotriva pedanteriei – este utilizată abuziv ca slogan pentru a menține reflecția socială depărtată de arta absolutizată. Dar fără aceasta este imposibil să înțelegi opera de artă în raport cu lucrul căruia ea însăși îi cedează unul din aspectele sale și să o descifrezi după conținutul ei. Cecitatea operei de artă nu este doar un corectiv adus universalului care domină natura, ci și corolarul acestuia, după cum dintotdeauna orbul și vidul țin, la modul abstract, unul de altul. Nici un element particular nu este legitim în opera de artă care, prin particularizarea sa, nu devine și universal. Desigur, conținutul estetic nu este supus nici unei discipline, dar fără mijloace subsumante nici un conținut estetic nu este imaginabil. Estetica ar trebui să capituleze în fața operei de artă precum în fața unui fapt brut. Cu toate acestea, doar prin ermetismul său monadologic se poate raporta elementul determinat estetic la momentul său de universalitate. Cu o regularitate care denotă un aspect structural, analizele imanente conduc, atît timp cît contactul lor cu formatul este suficient de strîns, la definiții universale care frizează extrema specificării. Acest fapt este cu siguranță condiționat și de metoda analitică: să explici înseamnă să reduci la ceva deja cunoscut, iar sinteza acestui element cunoscut cu cel care trebuie explicat presupune inevitabil ceva universal. Dar inversarea particularului în universal nu este nici ea mai puțin determinată de lucru. Atunci cînd acesta din urmă se cristalizează în sine pînă la extrem, el realizează constrîngeri care-și au originea în gen. Opera muzicală a lui Anton Webern, în care mișcările de sonată se reduc la aforisme, este exemplul cel mai potrivit. Estetica nu trebuie să escamoteze conceptele, ca și cum ar fi sub vraja obiectului ei. Conceptele trebuie eliberate de exterioritatea lor în raport cu lucrul și transpuse în acesta. Dacă, totuși, putem accepta că Hegel a influențat în mod decisiv mișcarea conceptului, atunci a făcut-o în *Estetica* sa. Acțiunea reciprocă a universalului și particularului, care se produce fără conștiință în operele de artă, dar pe care estetica trebuie să o trezească la conștiință, este veritabila necesitate a unei concepții dialectice asupra artei. S-ar putea obiecta că astfel ar continua să se manifeste un rest de încredere dogmatică. În afara sistemului hegelian, mișcarea conceptului nu și-ar mai avea dreptul de existență în nici o sferă. Lucrul n-ar mai putea fi cunoscut ca viață a conceptului decît în măsura în care totalitatea a ceea ce este obiectiv ar coincide cu spiritul. Se poate replica faptul că monadele reprezentate de operele de artă conduc la universal prin principiul particularizării lor. Definițiile universale ale artei nu sînt doar indigența reflecției sale conceptuale. Ele arată limita principiului individuației, la fel de greu de ontologizat ca și contrariul său. Operele de artă se apropie cu atît mai mult de această limită, cu cît urmăresc mai obstinat și mai lipsit de concesie acel *principium individuationis*. Operei de artă care apare ca ceva universal i se atașează în mod indelebil caracterul contingent al exemplului unui gen: ea este în mod mediocru individuală. Chiar Dada, aidoma gestului care trimite la un imediat pur*, era la fel de universal ca pronumele demonstrativ; faptul că expresionismul a fost mai puternic ca idee decît prin producțiile sale provine probabil din aceea că utopia sa relativă la imediatul pur este încă o parcelă a falsei conștiințe. Totuși, universalul devine substanțial în operele de artă doar modificîndu-se. La Webern, forma muzicală și universală a execuției devine astfel un „nod" și își pierde funcția de dezvoltare. În locul ei, apare suita părților la grade de intensitate diferite. Părțile modulare devin astfel altceva, mai prezente și mai puțin relaționale decît au fost vreodată execuțiile muzicale. Dialectica universalului și a particularului nu coboară doar în puțul universalului, în mijlocul particularului. Ea sparge și invarianța categoriilor universale.

---

[73] *Cf.* Kant, *op. cit.*, pp. 175 și urm. [Kritik der Urteilskraft, § 42] (ed. rom: p. 197).

---

* Adorno speculează pe marginea homoiofoniei dintre demonstrativul german *das da* și numele mișcării avangardiste [nota trad.].

Operele de artă demonstrează că un concept universal de artă nu este deloc suficient pentru a acoperi toată varietatea fenomenului, întrucît sînt rare acele opere care, după cum spune Valéry, își realizează strict propriul concept. Deficiența vine nu numai din slăbiciunea artistului față de generosul concept al lucrului, ci mai curînd din conceptul însuși. Cu cît operele de artă aspiră într-un mod mai pur la ideea manifestă de artă, cu atît raportul operelor față de Altul este mai precar, raport care el însuși este cerut prin conceptul de operă. Dar acest raport nu poate fi conservat decît cu prețul unei conștiințe precritice și al unei naivități disperate. Este vorba aici despre una din aporiile artei actuale. Este evident faptul că operele cele mai celebre nu sînt și cele mai pure, dar că ele închid în sine de regulă un excedent extraartistic și, mai ales, un element material intact care apasă asupra compoziției lor imanente. Și nu este mai puțin evident faptul că, după ce formarea completă a operelor de artă s-a constituit fără suportul elementului nereflectat de dincolo de artă ca normă a acesteia, această impuritate nu poate fi reintegrată printr-un simplu act de voință. Criza operei de artă pure de după catastrofele europene n-a fost rezolvată prin trecerea la materialitatea extraestetică care disimulează prin pathos moralist că își înlesnește sarcina și își netezește calea. Minima rezistență se pretează ultima să funcționeze drept normă. Antinomia dintre pur și impur în artă se înscrie într-un ansamblu mai general, conform căruia arta n-ar fi conceptul suprem înglobînd genurile particulare. Acestea se diferențiază în mod specific în

---

74 *Cf.* Th.W. Adorno, *Ohne Leitbild*, *op. cit.*, pp. 168 și urm.

măsura în care și interferează[74]. Chestiunea favorită a apologeților tradiționaliști de orice categorie, „dacă aceasta mai este muzică?“, nu duce nicăieri. Cu toate acestea, trebuie analizat concret ce ar fi așa-numita pierdere a caracterului de artă suferită de artă, o practică ce apropie arta în manieră nonreflexivă, dincoace de propria-i dialectică, de practica extraestetică. La polul opus, acea întrebare curentă încearcă să împiedice mișcarea momentelor discret separate unele de altele din care constă arta, cu ajutorul conceptului său suprem abstract. Totuși, arta se manifestă astăzi în modul cel mai viu acolo unde ea distruge acest concept. În această descompunere, arta își este fidelă sieși, violînd tabu-ul mimetismului impurului ca element hibrid. – Senzorialul înregistrează inadecvarea conceptului de artă față de aceasta din urmă cînd este realizată lingvistic, spre exemplu în expresia de capodoperă a limbii. Un istoric literar poate alege această expresie pentru anumite poeme, iar alegerea sa n-ar fi lipsită de logică. Dar el ar violenta totodată aceste creații poetice care sînt opere de artă și, datorită elementului lor discursiv relativ independent, chiar ceva mai mult decît atît. Arta nu se epuizează nici ea pe de-a întregul în operele de artă, în măsura în care artiștii meșteresc arta, nu numai operele lor. Ceea ce înseamnă că arta este independentă de conștiința operelor de artă înseși. Formele funcționale, obiectele de cult nu pot deveni artă decît prin mijlocirea istoriei. Dacă nu recunoaștem acest fapt, atunci am fi dependenți de auto-comprehensiunea artei, a cărei devenire se află în concept. Diferența stabilită de către Benjamin între opera de artă și document rămîne pertinentă în măsura în care ea respinge operele care, în sine, nu sînt determinate de legea formală[75]. Dar multe opere sînt determinate obiectiv, chiar dacă nu se prezintă în mod absolut drept artă. Numele marii expoziții *Documenta*, ale cărei merite sînt considerabile, încearcă să depășească dificultatea și favorizează istoricizarea conștiinței estetice, căreia vrea să i se opună în calitate de muzeu al contemporaneității. Concepte de acest tip – cum ar fi mai ales referirea la pretinșii clasici ai modernității – convin de minune acestei pierderi de tensiune a artei de după cel de-al doilea război mondial, artă ce se relaxează de îndată ce este creată. Conceptele în cauză se pliază pe modelele unei epoci care se pregătește ea însăși să adopte eticheta erei atomice.

---

[75] *Cf.* Walter Benjamin, *Schriften, op. cit.*, vol. 1, pp. 538 și urm.

Momentul istoric este constitutiv în operele de artă. Cele autentice se livrează fără restricție conținutului material al istoriei epocii lor și fără pretenția de a se situa deasupra acesteia. Ele sînt istoriografia epocii lor, non-conștientă de sine. Nu este acesta ultimul factor al mijlocirii lor față de cunoaștere, dar acest factor le face incomensurabile istorismului, care, în loc de a le urma conținutul lor istoric propriu, le reduce la istoria care le este exterioară. Operele de artă se lasă experimentate într-un mod cu atît mai autentic, cu cît substanța lor istorică este în chip mai esențial identică cu cea a autorului experienței. Economia burgheză a artei este ideologic orbită chiar în ipoteza conform căreia operele de artă care se găsesc suficient de departe în trecut ar putea fi mai bine înțelese decît acelea ale epocii lor. Straturile de experiență conținute în operele de calitate ale epocii noastre, ceea ce vrea să vorbească prin ele, sînt în calitatea lor de spirit obiectiv incomparabil mai comensurabile decît operele ale căror premise istorico-filozofice sînt străine conștiinței actuale. Cu cît vrem să-l înțelegem mai intens pe Bach, cu atît el privește într-un mod mai enigmatic și cu toată puterea spre trecut. Nu i-ar trece prin minte unui compozitor în viață, necorupt de o anumită voință stilistică, să compună o fugă mai bună decît un exercițiu la nivel de conservator, ori decît o parodie sau un clișeu palid al *Clavecinului bine temperat*. Șocurile cele mai extreme și gesturile de distanțare ale artei contemporane, seismograme ale unei forme de reacție universale și ineluctabile, sînt mai aproape de receptor decît ceea ce i se impune receptorului doar în virtutea reificării sale istorice. Ceea ce pare inteligibil tuturor este ceea ce a devenit incomprehensibil; ceea ce indivizii manipulați resping le este de fapt în taină foarte comprehensibil. Este aici o analogie cu afirmația lui Freud conform căreia ceea ce angoasează este angoasant tocmai pentru că este intim-familiar; el este astfel refulat. Acceptat este ceea ce e consacrat dincolo de moștenirea culturală, de tradiția occidentală, adică niște experiențe cu totul disponibile și deja amorsate. Ele sînt în apanajul convenției. Aceste lucruri prea bine cunoscute nu mai pot fi deloc actualizate. Aceste experiențe au avortat chiar în momentul în care s-a presupus că sînt direct accesibile; absența tensiunii în accesibilitatea lor înseamnă și sfîrșitul lor. S-ar putea demonstra acest lucru și prin faptul că operele obscure și pe de-a-ntregul neînțelese sînt expuse în Pantheonul clasicității[76] și sînt repetate cu încăpățînare, și că interpretările operelor tradiționale – cu cîteva excepții din ce în ce mai rare, rezervate unei Avangarde expuse – sînt false, absurde și incomprehensibile din punct de vedere obiectiv. Pentru a recunoaște această stare de fapt, este necesar de a rezista în primul rînd inteligibilității lor aparente, care le învelește cu un soi de patină. Consumatorul de artă are alergie la așa ceva: el simte, și nu chiar fără motiv, că ceea ce păzește ca proprietate a sa îi este luat, dar nu-și dă seama că fusese deja deposedat de acest lucru încă din momentul în care l-a reclamat ca proprietate. Inadecvarea publică este un aspect al artei; cine percepe arta altfel decît inadecvată public n-o percepe, de fapt, deloc.

Spiritul nu este un element adăugat operelor de artă, ci impus prin structura lor. N-ar fi aceasta cea mai neînsemnată cauză pentru caracterul fetișist al operelor de artă: rezultînd din constituția lor, spiritul apare în mod necesar ca Fiind-în-Sine, iar operele nu sînt opere de artă decît în măsura în care el apare astfel. Ele sînt, totuși, cu obiectivitatea spiritului lor, ceva făcut. Reflecția trebuie să și înțeleagă caracterul fetișist, să-l sancționeze, ca să spunem așa, ca expresie a obiectivității lor și, în același timp, să-l și analizeze în mod critic. Astfel, se petrece imixtiunea în estetică a unui element antiartistic, pe care arta nu-l trece cu vederea. Operele de artă organizează non-organizatul. Ele îl susțin și îl violentează; ele își respectă constituția de artefact, dar o și bruschează. Dinamica intrinsecă oricărei opere de artă este cea care vorbește dinlăuntru. Unul din paradoxurile operelor de artă este că acestea, deși dinamice în sine, sînt totuși încremenite, doar așa putîndu-se, de altfel, obiectiva. La fel, cu cît sînt observate mai cu insistență, cu atît devin mai paradoxale: orice operă de artă este un sistem de contradicții. Chiar devenirea lor n-ar putea fi reprezentată fără procesul de fixare. Improvizațiile se mulțumesc, de regulă, să se juxtapună, bat oarecum pasul pe loc. Scriitura și notarea, văzute din exterior, deconcertează prin paradoxul unui Fiind care, în conformitate cu semnificația sa, este o devenire. Impulsurile mimetice care mișcă opera de artă i se integrează acesteia și o dezintegrează, ele sînt o expresie mută și efemeră. Ele nu devin limbaj decît prin propria obiectivare ca artă. Ca salvare a naturii, această obiectivare protestează împotriva caracterului efemer al naturii. Opera devine similară limbajului în devenirea legăturii dintre elementele sale, un fel de sintaxă fără propoziție, chiar și în operele realizate lingvistic. Ceea ce spun acestea din urmă nu coincide cu ceea ce spune materialul lor lingvistic. În limbajul vid de intenții, impulsurile mimetice se transmit totalității care le sintetizează. În muzică, un eveniment sau o situație pot să constituie o dezvoltare anterioară ulterior în ceva monstruos, chiar dacă aceasta din urmă nu era deloc monstruoasă în sine. Această metamorfoză retrospectivă este una operată prin spiritul operelor de artă: ea este exemplară. Operele de artă se disting de formele care constituie baza teoriei psihologice prin aceea că, în ele, elementele nu se conservă doar în virtutea unei anumite autonomii, cum e cazul dincolo. Deși se manifestă, ele nu sînt nemijlocit date, cum trebuie să fie formele psihice. Fiind mijlocite de spirit, între aceste elemente se stabilește un raport contradictoriu care se prezintă ca țintă a efortului elementelor de a-l rezolva. Elementele nu se află în juxtapunere, ci intră în fricțiune unele cu altele ori se atrag reciproc, fie că unul îl vrea pe celălalt, fie că-l respinge. Doar astfel poate fi descrisă contextura marilor opere ambițioase. Dinamica operelor de artă este elementul care vorbește în ele și, prin spiritualizare, aceste opere dobîndesc trăsăturile mimetice cărora le este aservit în primă instanță spiritul lor. Arta romantică speră să conserve momentul mimetic nemijlocindu-l prin formă, spunînd prin intermediul totalității ceea ce detaliul nu mai este capabil să spună. Dar arta romantică nu se poate pur și simplu mulțumi să ignore constrîngerea la obiectivare. Ea reduce la disociere ceea ce se refuză obiectiv sintezei. Dar disociindu-se în detaliu, ea nu înclină mai puțin către ceva abstract formal, în opoziție cu calitățile sale superficiale. La Schumann, unul din cei mai mari compozitori, această calitate se asociază în chip esențial cu tendința spre descompunere. Puritatea cu care opera sa exprimă antagonismul neconciliat îi conferă puterea de expresie și clasa. Or, chiar din cauza autonomiei abstracte a formei, opera de artă romantică regresează îndărătul idealului clasicist pe care îl respinge drept formalist. În cazul acestuia, mijlocirea totalității și părților era urmărită mult mai energic, bineînțeles nu fără suspinul resemnat atît al totalității care se orienta în funcție de tipuri, cît și al detaliului decupat pe totalitate. Formele de degenerescență ale Romantismului tind invariabil către academism. Sub acest aspect, o tipologie riguroasă a operelor de artă se impune cu necesitate. Un tip pleacă de sus, dinspre totalitate, pentru a descinde; celălalt se mișcă în direcția opusă. Faptul că cele două tipuri se mențin distincte unul față de celălalt atestă antinomia care le generează și care nu poate fi dizolvată de nici unul dintre ele – imposibilitatea concilierii dintre unitate și particularitate. Beethoven a făcut față acestei antinomii, descalificînd detaliul din afinitate cu spiritul burghez, maturizat prin aportul științelor naturii, în loc să șteargă detaliul sistematic, conform practicii dominante a secolului care i-a premers. Astfel, el nu s-a mulțumit să integreze muzica acelui continuum de elemente în devenire și să prezerve forma în fața amenințării crescînde a abstracțiunii vide. Ca momente în declin, momentele particulare se fondează unul în altul și determină forma prin declinul lor. La Beethoven, detaliul, ca impuls către totalitate, este și iarăși nu este ceva care devine ceea ce este doar prin participarea la totalitate, dar tinde în sine spre o indeterminare relativă constituită din simple raporturi de bază ale tonalității, pînă la amorf. Ascultată înainte de culcare și suficient de aproape, muzica sa articulată la extrem pare un continuum al neantului. Un *tour de force* al marilor sale opere ar consta în aceea că totalitatea neantului se determină literalmente în manieră hegeliană într-o totalitate a ființei, însă doar ca aparență și nu cu pretenția unui adevăr absolut. Această pretenție este totuși cel puțin sugerată de rigoarea imanentă ca un fel de conținut superior. Atît elementul difuz și insesizabil în stare latentă, cît și forța boltită deasupra lui, care-l încheagă și concretizează în mod coercitiv, reprezintă în egală măsură momente ale naturii, surprinse ca formă a polarității. În fața demonului, a compozitorului-subiect, care cioplește blocuri și le lansează, se găsește elemomentul nediferențiat al unităților celor mai mici, în care se disociază fiecare din frazări, astfel încît la final nu mai rămîne nici o fărîmă de material, ci doar sistemul de referință pur al raporturilor tonale de bază. Totuși, operele de artă sînt și paradoxale în măsura în care dialectica lor nu este nici măcar literală, ori nu se derulează precum istoria, modelul lor secret. Plecînd de la conceptul de artefact, dialectica lor se reproduce în operele existente, în contra procesului pe care, în același timp, îl reprezintă: iată paradigma momentului iluzoriu al artei. Am putea extrapola, dincolo de Beethoven, faptul că, în conformitate cu practica lor tehnică, toate operele de artă autentice sînt niște *tours de force*. Dar artiștii perioadei burgheze tîrzii, un Ravel ori un Valéry, au luat acest fapt ca pe o datorie personală. Conceptul de artist își regăsește prin ei originile. Turul de forță nu este o formă primară a artei, dar nici o aberație ori o formă de degenerescență, ci un secret al artei păstrat pentru a fi dezvăluit abia la sfîrșit. Reflecția provocatoare a lui Thomas Mann, conform căreia arta este o farsă de cel mai înalt nivel, este o aluzie la acest lucru. Analizele tehnologice ca și cele estetice devin fructuoase în măsura în care percep turul de forță din interiorul operelor. La nivelul formal cel mai elevat, batjocoritorul act de circ se repetă: a învinge forța de gravitație; iar absurditatea vădită a circului, exprimată prin întrebarea privind rostul acestei osteneli, constituie de fapt caracterul enigmatic estetic. Toate aceste aspecte se actualizează în problemele interpretării artistice. A executa în mod adecvat o piesă de teatru ori o muzică înseamnă a le formula ca probleme în așa fel, încît exigențele contradictorii puse de aceste probleme interpreților să iasă la suprafață. Sarcina unei redări autentice este în principiu infinită.

---

[76] *Cf.* Th.W. Adorno, *Moments musicaux. Neu gedruckte Aufsätze 1928-1962*, Frankfurt am Main 1964, pp. 167 și urm.

Prin opoziția sa față de empiric, orice operă de artă își fixează oarecum programatic unitatea. Ceea ce a trecut prin spirit se definește ca Unul împotriva caracterului natural mediocru al contingentului și al haoticului. Unitatea este mai mult decît pur și simplu formală: mulțumită ei, operele de artă se eschivează din fața haosului mortal. Unitatea operelor de artă constituie cezura lor în raport cu mitul. Ele ating în sine și în conformitate cu determinarea lor imanentă această unitate care este imprimată obiectelor empirice ale cunoașterii raționale: unitatea reiese din elementele lor, din pluralitate; ele nu extirpă mitul, ci îl îmblînzesc. Atunci cînd se spune că un pictor știe să compună în unitate armonică figurile unei scene, ori că sunetul unei orgi într-un preludiu de Bach intervenit la momentul și la locul potrivit are un efect fericit – chiar Goethe nu respingea întru totul formule de acest tip –, exprimarea cade într-un soi de desuetudine și provincialism, întrucît se întîrzie în perimetrul conceptului de unitate imanentă și se recunoaște prin aceasta un exces de arbitrar în orice operă. Astfel de declarații sînt o laudă la adresa unei tare specifice multor opere, dacă nu chiar unei tare constitutive. Unitatea materială a operelor de artă este cu atît mai aparentă, cu cît formele și momentele lor sînt mai aproape de locurile comune și nu provin imediat din complexitatea operei particulare. Rezistența artei noi împotriva acestei aparențe imanente, insistența sa asupra unității reale a non-realului, trece în intoleranța artei față de orice element universal ca nemijlocire în sine nereflectată. Dar faptul că unitatea nu-și găsește pe de-a-ntregul sursa în impulsurile particulare ale operelor nu se datorează doar orientării acestora. Aparența este condiționată și de aceste impulsuri în sine. În vreme ce acestea aspiră cu nostalgie la unitatea pe care ar putea-o realiza și concilia, ele vor, în mod constant, să se și îndepărteze de ea. Prejudecata tradiției idealiste în favoarea unității și sintezei a neglijat acest fenomen. Unitatea este mai ales motivată prin faptul că momentele particulare îi scapă din cauza tendinței lor direcționale. Varietatea atomizată nu i se prezintă în chip neutru sintezei estetice precum materialul haotic al teoriei cunoașterii care, lipsit de calități, nici nu-i anticipă formarea, nici nu trece prin verigile ei. Dacă unitatea operelor de artă reprezintă în mod inevitabil violența față de pluralitate – reîntoarcerea la expresii de genul dominării unui material în critica estetică este simptomatică în acest sens –, atunci pluralitatea trebuie să se teamă și de unitatea sub chipul imaginilor efemere și seducătoare ale naturii din miturile antice. Unitatea *Logos*-ului este inclusă, ca unitate mutilantă, în contextul culpabilității sale. La Homer, povestea Penelopei care desfiră noaptea ceea ce țesuse ziua este o alegorie inconștientă a artei: acțiunea la care Penelopa cea vicleană își supune artefactele este aceeași cu cea la care arta se supune pe sine însăși.

De la epopeea lui Homer încoace, episodul a devenit, din nefericire, o anecdotă superfluă, lipsită de importanță, cînd, de fapt, el evocă o categorie constitutivă a artei: aceasta din urmă admite în sine imposibilitatea identității unității și pluralității ca moment al unității sale. Ca și rațiunea, operele de artă au viclenia lor. Dacă operele de artă s-ar abandona propriului caracter difuz, așadar impulsurilor particulare ale imediateței lor, atunci ele ar dispărea în ceață fără să lase urme. În operele de artă se imprimă ceea ce s-ar volatiliza dacă acestea n-ar exista. Prin unitate, impulsurile sînt reduse la heteronomie; ele nu mai sînt spontane decît în sens metaforic. Astfel, estetica este constrînsă să exerseze critica operelor de artă, ba chiar a celor mai mari. Reprezentarea măreției acompaniază de regulă momentul de unitate ca atare, uneori chiar pe spezele relației acesteia cu non-identicul; iată de ce conceptul de măreție în artă este foarte problematic. Efectul autoritar al marilor opere de artă – mai ales al celor arhitecturale – le legitimează tot atît pe cît le acuză. Forma integrală se împletește strîns cu dominația, deși o sublimează. Instinctul care i se opune este specific francez. Măreția este defectul operelor, dar, fără acest defect, ele și-ar rata efectul. Este probabil ca primatul fragmentelor importante ori al caracterului fragmentar al altor opere terminate asupra operelor mai închegate să provină chiar de aici. Numeroase tipuri de forme – și nu neapărat cele mai respectate – au înregistrat dintotdeauna ceva asemănător. *Quodlibet*-ul și *pot-pourri*-ul în muzică ori relaxarea epică în literatură, abdicarea aparent confortabilă de la idealul unei unități dinamice, dovedesc prezența acestei nevoi. În toate cazurile invocate aici, renunțarea la unitate ca principiu formal rămîne ea însăși o unitate *sui generis*, oricît de mediocru ar fi nivelul la care este ea operată. Dar această unitate nu este obligatorie, iar o parte din acest caracter în esență facultativ este cu siguranță obligatorie pentru operele de artă. De îndată ce s-a stabilizat, unitatea a fost deja pierdută.

Întrepătrunderea unității și pluralității în operele de artă devine mai clară atunci cînd punem problema intensității lor. Intensitatea este mimesis-ul realizat prin unitatea pe care pluralitatea o concede totalității, deși aceasta din urmă nu e neapărat prezentă imediat, astfel încît s-o putem percepe ca măreție obținută prin intensitate. Forța acumulată în totalitate ca într-un stăvilar este restituită într-un anumit sens detaliului. Faptul că în numeroase dintre momentele sale constitutive opera de artă se intensifică, se leagă și se descarcă, acționează în bună măsură ca o finalitate a ei. Marile unități de compoziție și de construcție nu par a exista decît din cauza unei astfel de intensități. Prin urmare, orice-ar spune estetica tradițională, totalitatea n-ar fi în realitate decît prin părțile realizate, ea n-ar exista decît pe baza acelui καιρος, a momentului, și nu invers. Ceea ce i se opune mimesis-ului sfîrșește prin a-i servi. Receptorul lipsit de formație artistică, cel ce iubește bucăți dintr-o muzică fără a lua în considerație forma, ori poate chiar fără a o remarca, percepe ceva ce cultura estetică respinge pe bună dreptate, dar care îi este, cu toate acestea, esențial. Cel ce nu are simț pentru pasajele frumoase – chiar și în pictură, vezi exemplul unui Bergotte din Proust: cu cîteva secunde înaintea morții, acesta e fascinat de o porțiune dintr-un zid reprezentat într-o pînză de Vermeer –, este la fel de străin spiritului artei ca și cel ce e inapt să experimenteze unitatea. Aceste detalii nu își dobîndesc, cu toate acestea, strălucirea decît în virtutea unității. Multe măsuri din muzica lui Beethoven au aceeași rezonanță cu o propoziție din *Afinitățile elective*: „Ca o stea pogorî speranța din cer."; la fel sună *Adagio*-ul din *Sonata în Re minor, op. 31, nr. 2.* Este suficient să interpretezi acest pasaj în contextul întregului și apoi separat pentru a înțelege cît de mult datorează caracterul său incomensurabil, elementul radiant care domină textura, acestui întreg. Dar același pasaj devine monstruos atunci cînd expresia sa este lăsată să domine ceea ce-i precede, prin concentrarea asupra melodiei cîntate, deci în sine umanizate. Atunci pasajul se individualizează în relație cu totalitatea, fiind în egală măsură parte și anulare a acesteia. Întrucît totalitatea, contextura fără cusur a operelor de artă, nu este o categorie a închiderii. Ea se relativizează ireductibil față de percepția atomistă și regresivă, întrucît forța sa nu se conservă decît la nivelul detaliului înspre care radiază.

Conceptul de operă de artă îl implică și pe acela al reușitei. Opere de artă nereușite nu există. Acestea ar fi valori de aproximație nespecifice artei. Media este deja mediocritatea. Ea este incompatibilă cu mediul particularizării. Operele medii, acel humus sănătos al micilor maeștri apreciați mai ales de istoricii artei de aceeași calitate, presupun un ideal asemănător celui căruia Lukács nu ezita să-i facă apologia prin expresia de „operă normală". Dar ca negare a proastei universalități a normei, arta nu tolerează opere normale și, prin urmare, nu acceptă nici operele medii, fie că ele corespund normei, fie că-și găsesc însemnătatea în distanța care le separă de normă. Nu se poate stabili o ierarhie a operelor de artă. Identitatea lor pentru sine nu-și bate capul cu dimensiunea unui plus sau unui minus. Coerența este un moment esențial al reușitei, dar nu este singurul. Faptul că operele nimeresc ceva, bogăția detaliului în unitate, gestul concesiei chiar în operele cele mai rigide – acestea sînt modele de exigență specifice artei, fără a le putea raporta la coerență ca la o coordonată; fără îndoială, plenitudinea lor nu poate fi dobîndită în mediul unei universalități teoretice. Totuși, prin conceptul de coerență, ele tind să facă suspect și conceptul de reușită, deja compromis de altfel prin asocierea cu elevul model și zelos. Chiar și așa, nu se poate renunța cu totul la el, dacă arta trebuie salvată din plasa relativismului vulgar. Conceptul de reușită supraviețuiește în autocritica inerentă oricărei opere, făcînd din ea o operă de artă. Chiar faptul că opera de artă nu-și este sieși Unul și Totul, ține tot de coerență; conceptul emfatic de coerență este separat astfel de cel cu rezonanță academică. Ceea ce este doar coerent, dar perfect coerent, nu constituie în sine o coerență. Ceea ce nu este nimic altceva decît coerent, privat de ceea ce urmează să fie supus formării, încetează să mai fie ceva în sine și degenerează în pentru-Altul: adică în pospăială academică. Operele academice nu valorează nimic, întrucît momentele pe care ar trebui să le sintetizeze logicitatea lor nu generează nici un impuls antagonist și nu există de fapt. Travaliul unității lor este superfluu, tautologic, iar în măsura în care unitatea se prezintă ca unitate a ceva, chiar inexact. Opere de acest tip sînt uscate; în general, uscăciunea este starea unui mimesis defunct; conform caracterologiei, un mimetism *par excellence* ar fi – să ne gîndim la Schubert – sanguin, umed. Difuzul mimetic poate fi artă, căci arta simpatizează cu difuzul, dar nu și unitatea ei, care, în cinstea artei, îl sufocă mai curînd, în loc să-l integreze în sine. Cu totul reușită este însă opera de artă a cărei formă emană din conținutul ei de adevăr. Nu îi este util operei de artă să se debaraseze de urmele facerii sale, de aspectul său artificial. Opera fantasmagorică este contrariul celei autentice, întrucît prima se prezintă prin propria apariție ca o reușită, în loc de a rezolva lucrul prin care ar putea, eventual, reuși: iată singura morală a operelor de artă. Pentru a i se supune, ele se apropie de acest firesc pe care nu este greșit să-l formulăm ca exigență față de artă; și se depărtează de el, de îndată ce-și propun să organizeze imaginea firescului. Ideea de reușită nu tolerează organizarea. Ea postulează în mod obiectiv adevărul estetic. Nici un astfel de adevăr nu există fără logicitatea operei. Dar pentru a o pătrunde, e nevoie de conștiința întregului proces, care se acutizează în problema fiecărei opere în parte. Calitatea obiectivă este ea însăși mijlocită prin acest proces. Operele de artă au defecte și pot pieri din cauza lor, dar nu există nici un defect care, luat izolat, să nu fie capabil să se legitimeze ca ceva exact, ca o veritabilă conștiință a procesului în stare să lichideze verdictul. Acela nu-i bun nici măcar de învățător, care, avînd o oarecare experiență în ale compoziției, ar ridica obiecții față de prima frază din *Cvartetul în Fa diez minor* de Schönberg. Reluarea imediată a primei teme principale, în alto, anticipă, fidelă tonului, motivul celei de-a doua teme și compromite prin aceasta economia întregului, care cere din partea dualismului tematic susținut un contrast net. Dacă totuși ne gîndim la întregul mișcării ca moment, asemănarea este percepută ca anticipare a suitei și capătă un sens. Nu departe de acest exemplu, pe planul logicii instrumentale, ar trebui reproșat ultimei mișcări din *Simfonia a IX-a* de Mahler faptul că melodia sa intervine cu aceeași tentă caracteristică, de două ori în cursul strofei principale, cu solo-ul corului, în loc să fie supusă principiului variațiunii de timbru. Cu toate acestea, prima dată, această tonalitate este atît de penetrantă și exemplară, încît muzica nu se poate debarasa de ea și i se abandonează: timbrul își capătă justețea. Răspunsul la întrebarea estetică de ordin concret, de ce o operă de artă poate fi calificată pe bună dreptate drept frumoasă, constă în interpretarea cazuistică a unei logici care se gîndește pe sine. Caracterul empiric nondefinitiv al acestor reflecții nu schimbă nimic din obiectivitatea a ceea ce li se oferă. Obiecția ridicată de bunul-simț comun, potrivit căreia rigoarea monadologică a criticii imanente și pretenția categorică a judecății estetice sînt incompatibile, întrucît orice normă depășește imanența structurii, în timp ce aceasta din urmă, în absența normei, rămîne contingentă, perpetuează această separație abstractă a universalului și particularului care, în operele de artă, se erijează în protest. Ne dăm seama de justețea ori falsitatea unei opere în conformitatea cu propriile ei criterii, respectînd momentele în care universalitatea se impune în mod concret în monadă. În ceea ce este în sine strîns legat ori în elementele incompatibile se ascunde un universal imposibil de smuls structurii specifice și de ipostaziat.

Elementul ideologic și afirmativ conținut în noțiunea de operă de artă reușită este corectat de faptul că nu există nici o operă perfectă. Dacă ar exista opere perfecte, concilierea ar fi efectiv posibilă în sînul non-conciliatului, la stadiul de manifestare a artei. Aceasta și-ar suprima în sine propriul concept; întoarcerea înspre ceea ce este fracturat și fragmentat este, de fapt, o tentativă de salvare a artei prin demontarea pretenției operelor de a fi ceea ce nu sînt, dar ar vrea să devină. Fragmentul închide în sine aceste două aspecte. Calitatea unei opere de artă este definită esențialmente prin faptul că ea se expune incompatibilității. Chiar în momentele numite formale reapare, în virtutea raporturilor de incompatibilitate, conținutul pe care legea operelor de artă l-a distrus, l-a încălcat. Această dialectică a formei constituie profunzimea lor; fără ea, forma ar fi doar ceea ce reprezintă ea pentru filistin, adică un joc gratuit. Profunzimea nu poate fi pusă pe același plan cu abisul de interioritate subiectivă care s-ar deschide în operele de artă; mai curînd, ea este o categorie obiectivă a acestora; criticile la adresa caracterului superficial în profunzime sînt la fel de secundare precum laudele exprimate în aceeași privință. În operele superficiale, sinteza nu intervine în momentele eterogene la care ea se referă; sinteza și momentele se derulează paralel, fără legătură între ele. Profunde sînt operele de artă care nu maschează divergențele sau contradicțiile și nici nu le lasă în stadiul de non-conciliere. Forțîndu-le să se manifeste, să apară din non-conciliat, operele incarnează posibilitatea unei concilieri. Formarea antagonismelor nici nu le suprimă, nici nu le conciliază. Apărînd și determinînd orice formă de travaliu la adresa lor, ele devin esențiale, iar, prin faptul că ele se tematizează în imaginea estetică, substanțialitatea lor apare într-o formă cu atît mai plastică. Numeroase perioade istorice puteau garanta, cu siguranță, posibilități de conciliere sporite față de contemporaneitate, care le refuză în mod radical. Cu toate acestea, opera de artă, ca integrare non-violentă a elementelor divergente, transcende simultan antagonismele existenței, fără a da iluzia că acestea n-ar mai exista. Contradicția cea mai profundă a operelor de artă, cea mai neliniștitoare și fructuoasă în același timp, este că ele sînt de neconciliat prin conciliere, în timp ce caracterul lor non-conciliabil constitutiv le refuză concilierea. Dar ele se întîlnesc cu cunoașterea în funcția lor sintetică, în legarea a ceea ce este disjunct.

Gradul de articulare nu poate fi separat de rangul sau de calitatea unei opere de artă. În general, operele de artă ar trebui să cîștige în valoare în funcție de articularea lor și de măsura în care nu lasă zone moarte, elemente neformate, spații neparcurse de către efortul de structurare. Cu cît opera de artă este mai cuprinsă de acest efort, cu atît ea este mai reușită. Articularea este salvarea pluralității în Unul. Ca metodă a practicii artistice, necesitatea articulării semnifică faptul că orice idee de formă specifică trebuie dusă la extrem. Chiar și ideea de vag, opusă din punct de vedere conținutistic clarității, are nevoie, pentru a se realiza în opera de artă, de cea mai mare claritate în actul de formare, ca la Debussy, de exemplu. Nu trebuie confundată împingerea la extrem cu o gestică exaltată și insolentă, deși iritabilitatea la adresa ei vine mai curînd din frică decît din conștiință critică. Ceea ce, ca stil flamboaiant, continuă să fie obiect al discreditării poate fi, în funcție de măsura lucrului care se înfățișează, extrem de adecvat ori de „obiectiv". Pînă și atunci cînd se caută moderația, inexpresivul, disciplina și termenul de mijloc, toate acestea trebuie realizate cu o energie extremă; media ezitantă și mediocră este la fel de proastă ca arlechinada și excitarea care se amplifică deșănțat prin alegerea mijloacelor neadecvate. Cu cît opera este mai articulată, cu atît concepția sa se exprimă mai efectiv din sine. Mimesis-ul primește ajutor dinspre polul opus. În vreme ce categoria articulării, corelativă principiului individuației, nu a fost reflectată decît în epoca contemporană, forța sa se aplică retroactiv chiar și asupra operelor celor mai vechi: calitatea acestora nu se poate abstrage cursului istoriei ulterioare. Multe opere vechi dispar, pentru că tipicul le-a dispensat de articulare. *Prima facie* principiul articulării ar putea fi echivalat cu un principiu metodologic analog rațiunii subiective progresiste, el ar putea fi considerat sub acest aspect formal pe care analiza dialectică a artei îl retrimite la nivelului momentului. Un astfel de concept de articulare ar fi însă prea simplist, căci articularea nu constă doar din distingerea ei ca mijloc al unității, ci din realizarea acelei diferențe care, după expresia lui Hölderlin[77], este bună. Unitatea estetică își dobîndește demnitatea prin varietatea însăși. Ea face dreptate eterogenului. Latura concesivă a operelor de artă, antiteza esenței lor imanente și disciplinare, ține de bogăția lor, deși aceasta se disimulează prea bine în ascetism; abundența le scutește de umilința rumegării. Ea promite ceea ce realitatea refuză, însă ca un moment supus legii formale, nu precum ceva căruia opera i-ar fi aservită. Operele care, printr-o adversitate abstractă față de unitate, se forțează să se topească în diversitate și pierd lucrul prin care diferențiatul devine cu adevărat diferențiat, arată în mod foarte clar că unitatea estetică este ea însăși funcție a varietății. Operele de o variație absolută, de o pluralitate fără referință la unitate, devin chiar din acest motiv nediferențiate, monotone și oarecare.

Conținutul de adevăr al operelor de artă, de care depinde în cele din urmă calitatea lor, este fundamental istoric. Raportul său cu istoria nu este atît de relativ, încît el însuși și calitatea operelor de artă să varieze pur și simplu în funcție de timp. Desigur, o astfel de variație are loc, iar operele de calitate pot deveni, de exemplu, caduce în cursul istoriei. Totuși, conținutul de adevăr și calitatea nu eșuează în fața istorismului. Istoria este imanentă în operele de artă și nu un destin exterior lor, o estimație fluctuantă. Conținutul de adevăr devine istoric prin faptul că, în operă, se obiectivează conștiința veridică. Aceasta nu este nici un vag a-fi-în-timp, nici καιρος. Doar cursul lumii poate fi justificat astfel, or cursul lumii nu este lucrarea adevărului. De cînd cu creșterea potențialului de libertate, conștiința veridică înseamnă mai mult conștiința cea mai avansată a contradicţiilor în orizontul concilierii lor posibile. Criteriul conştiinţei celei mai avansate corespunde stadiului forţelor productive în operă, de care aparţine, în epoca reflexivităţii sale constitutive, şi poziţia pe care o adoptă opera în societate. Ca materializare a conştiinţei celei mai avansate care înglobează critica productivă a situaţiei estetice date şi a celei extraestetice, conţinutul de adevăr al operelor de artă este scriitura inconştientă a istoriei, legată de ceea ce, pînă în zilele noastre, a fost permanent ţinut în stare latentă. Pe bună dreptate, ceea ce este în progres, nu este mereu atît de clar pe cît ar vrea să fie impus de nervozitatea modei. Şi aici e nevoie de reflecţie. Stadiul global al teoriei face parte din determinarea elementului progresist; această decizie nu ţine seama de momentele izolate. În virtutea dimensiunii sale artizanale, orice artă posedă ceva ce ţine de acţiunea oarbă, maşinală. Această parte a spiritului timpului rămîne în permanenţă susceptibilă de a fi spirit reacţionar. Chiar şi în artă, elementul operaţional taie din ascuţimea critică. Aici încrederea de sine a forţelor tehnice de producţie ce se identifică cu conştiinţa cea mai progresistă îşi atinge limitele. Nici o operă modernă de calitate, fie ea retrospectivă prin stil ori subiectivă, nu poate scăpa de acest sindrom. N-are nici o importanţă dacă în operele lui Anton Bruckner se manifestă intenţia unei restauraţii teologice. Aceste opere reprezintă mai mult decît această pretinsă intenţie. Ele iau parte la conţinutul de adevăr tocmai pentru că, în ciuda oricăror influenţe, ele şi-au însuşit descoperirile armonice şi instrumentale ale epocii lor; ceea ce ţintesc ele ca etern nu dobîndeşte substanţă decît ca element modern şi în contradicţie cu modernitatea. Reflecţia lui Rimbaud: *„il faut être absolument moderne“*, ea însăşi modernă, rămîne normativă. Însă tocmai din faptul că arta îşi leagă nucleul ei temporal de totala elaborare imanentă şi nu de actualitatea materială, această normă se aplică, cu toată reflexivitatea, unui ceva într-un anumit sens inconştient, unei enervări, unui dezgust faţă de ceea ce a fost depăşit. A fi sensibil faţă de acest fenomen înseamnă a fi foarte aproape de ceea ce constituie anatema conservatorismului cultural, adică de modă. Aceasta are adevărul ei în calitate de conştiinţă non-conştientă a nucleului temporal al artei şi are un drept normativ, deşi nu este ea însăşi nici manipulată de administraţia şi industria culturală, nici detașată de spiritul obiectiv. De la Baudelaire încoace, marii artiști au fost mereu complicii modei. Dacă o denunțau, atunci minciuna ieșea la iveală prin impulsurile propriei lor activități. În timp ce arta rezistă modei, în încercarea acesteia din urmă de a o nivela heteronom, ea i se asociază totuși în instinctul ținerii pasului, în aversiunea împotriva provincialismului, împotriva acelui element subaltern a cărui îndepărtare asigură unica idee de nivel artistic demnă de oameni. Artiști precum Richard Strauss, ori poate chiar Monet, au pierdut în calitate atunci cînd, aparent mulțumiți de ei înșiși și de renumele lor, și-au pierdut forța de inervare istorică și de integrare a materialului celui mai avansat.

---

[77] *Cf.* Hölderlin, *op. cit.*, vol. 2, p. 328.

Pornirea subiectivă care înregistrează ceea ce și-a atins sorocul este apariția unui element obiectiv care se realizează subiacent, a desfășurării forțelor de producție pe care arta, în forul ei cel mai profund, le împărtășește cu societatea căreia i se opune concomitent, prin propria dezvoltare. Căci această desfășurare are, în artă, un sens multiplu. Este unul dintre mijloacele prin care se desăvîrșește cristalizarea artei, în autarhia ei; dar este și absorbirea acelor tehnici care iau naștere în afara artei, în societate, și, uneori, fiind străine și antagoniste, nu-i promit doar progrese; în fine, tot în artă se pot desfășura forțele umane de producție, cum ar fi diferențierea subiectivă, și ea legată, nu rareori, de regrese. Conștiința cea mai avansată verifică starea materialului în care s-a sedimentat istoria pînă în momentul la care opera răspunde; dar, în acest caz, ea este și critică modificatoare a procedurii tehnice. Ea pătrunde în necunoscut și merge dincolo de *status quo*. Momentul de spontaneitate este ireductibil în această conștiință. În aceea, spiritul timpului devine specific. Simpla sa reproducere este depășită. Dar ceea ce nu se mulțumește să repete pur și simplu procedurile existente este la rîndul său produs istoric și, după cum ar spune Marx, fiecare epocă își rezolvă problemele specifice[78]. Căci în toate epocile par să sporească efectiv acele forțe de producție estetice și talente care, printr-un soi de natură secundă, corespund mai bine stadiului tehnicii şi o fac să progreseze prin mimesis. Mijlocirea temporală a categoriilor care trec drept suspendate în afara timpului şi date în mod natural atinge acest grad: privirea cinematografică înnăscută. Spontaneitatea estetică este dată prin raportul cu realul extraestetic, prin rezistenţa împotriva lui, precedată de adaptare. După cum şi spontaneitatea, pe care estetica tradiţională voia s-o disocieze de timp ca element creator, este temporală în sine, tot aşa ea participă la timpul care se individualizează în particular; ea dobîndeşte astfel posibilitatea de a fi obiectivă în opere. Erupţia temporalului în operele de artă trebuie concedată noţiunii de abilitate, deşi nu putem reduce nicicum operele la un numitor comun precum în cazul noţiunii de voinţă. La fel ca în *Parsifal*, timpul devine în operele de artă spaţiu, chiar şi în cele pe care le numim îndeobşte temporale.

---

[78] *Cf.* Karl Marx și Friedrich Engels, *Werke*, vol. 13, ediția a 2-a, Berlin 1964, p. 9 (Marx, „Zur Kritik der politischen Ökonomie; Vorwort").

Subiectul spontan este ceva universal, atît în virtutea a ceea ce este înmagazinat în el, cît şi prin caracterul său de raţionalitate care se transpune în logicitatea operelor de artă; şi este un particular temporal ca producător aici şi acum. Vechea doctrină a geniului admisese acest fapt, însă punîndu-l în mod greşit în contul unei anumite charisme. Această coincidenţă se inserează în operele de artă. Cu ea subiectul devine un element estetic obiectiv. Căci în mod obiectiv – şi nu doar în baza modului în care sînt percepute – operele de artă se transformă: forţa conţinută în ele continuă să trăiască. De altfel, n-ar trebui schematizat excesiv, încît să facem abstracţie de receptare; Benjamin vorbea odată de urmele pe care ochii nenumăraţi ai spectatorilor le lasă pe tablourile admirate[79], iar afirmaţia lui Goethe, cum că ar fi dificil să judeci ceea ce odinioară a avut un efect însemnat, spune mai mult decît despre simplul respect datorat opiniei încetăţenite. Modificarea operelor de artă nu este relegată de fixarea lor în marmură sau pe pînză, în textele literare sau pe partituri, deşi în această fixare joacă un rol şi voinţa – oricît de ancorată în mit ar fi ea – de a suspenda operele în afara timpului. Elementul fixat este un semn, o funcţie, dar nu este în sine; procesul care se iniţiază între el şi spirit este istoria operelor. Dacă orice operă de artă este un echilibru, fiecare dintre ele este capabilă, totuși, să intre în mișcare. Momentele de echilibru nu sînt conciliabile între ele. Desfășurarea operelor este supraviețuirea dinamicii lor imanente. Ceea ce spun ele prin configurarea elementelor lor semnifică în epoci diferite ceva în mod obiectiv diferit, iar acest lucru sfîrșește prin a afecta conținutul lor de adevăr. Unele opere pot deveni non-interpretabile, pot să nu mai spună nimic. Dar cel mai adesea ele devin proaste. În fine, modificarea internă a operelor de artă ar trebui, cel mai adesea, să implice o pierdere, căderea lor în ideologie. Trecutul ne oferă din ce în ce mai puține lucruri bune. Rezervele culturii se epuizează: neutralizarea prin transformarea în asemenea rezerve este aspectul exterior al descompunerii interne a operelor. Modificarea lor istorică se răsfrînge și asupra nivelului formal. În timp ce, astăzi, este imposibil să concepi o artă emfatică care să nu aibă ambiții extreme, nu există totuși nici o garanție de supraviețuire. Invers, în operele care n-ar vrea să întrețină de la sine mari ambiții apar uneori calități pe care nu le-au avut de la bun început. Claudius și Hebel rezistă mai curînd decît Hebbel sau Flaubert din *Salammbô*; forma parodiei care, la nivelul formal mai de jos, se afirmă destul de bine, încît să dăuneze nivelurilor superioare, codifică raportul. Nivelurile trebuie menținute și relativizate.

---

[79] *Cf.* Walter Benjamin, *Schriften*, *op. cit.*, vol. 1, p. 462.

Dar dacă operele finalizate nu devin ceea ce sînt decît pentru că ființa lor este o devenire, atunci ele însele sînt expuse formelor în care acest proces se cristalizează: interpretarea, comentariul și critica. Aceste forme nu sînt doar raportate la opere de cei care se interesează de ele, ci constituie și teatrul mișcării istorice a operelor în sine, fiind așadar forme autonome. Ele servesc conținutului de adevăr al operelor de artă în postura de lucru care le depășește și separă acest conținut – obiect al criticii – de momentele falsității sale. Pentru ca în ele desfășurarea operelor să reușească, aceste forme trebuie, în plus, să se fortifice pînă la filozofie. Din interior, în mișcarea structurii imanente a operelor și a dinamicii raportului lor cu conceptul de artă, se vădește în cele din urmă în ce măsură arta este, în ciuda ori din cauza esenței sale monadologice, un moment în mișcarea spiritului și un aspect al mișcării sociale în realitate. Raportul artei cu trecutul ei își are, ca și barierele aperceptibilității sale, locul său în stadiul actual al conştiinţei ca depăşire pozitivă sau negativă: restul nu este nimic altceva decît cultură. Orice conştiinţă care practică inventarul trecutului artistic este falsă. Doar o umanitate eliberată şi conciliată va putea, poate, repune în valoare arta trecutului, fără umbră de ruşine şi fără ranchiuna infamă faţă de arta contemporană, ca reabilitare a morţilor. Contrariul unui raport autentic cu elementul istoric al operelor de artă, ca un conţinut propriu lor, este supunerea lor pripită faţă de istorie, trecerea lor sub tutela unor locuri istorice. La Zermatt, vîrful Matterhorn – pentru copii, imaginea absolută a ceea ce poate fi un munte – se arată vederii ca şi cum ar fi unicul munte din tot universul; însă la Gorner Grat el apare doar ca o verigă a lanţului muntos. Şi totuşi, doar dinspre Zermatt se poate ajunge la Gorner Grat. Nici cu perspectiva asupra operelor de artă lucrurile nu stau altfel.

Interdependenţa dintre calitate şi istorie nu trebuie concepută în conformitate cu clişeul ştiinţelor umane vulgare, cum că istoria ar fi aceea care decide asupra calităţii. Astfel, n-am face decît să ne raţionalizăm istorico-filozofic neputinţa, ca şi cum n-am fi în stare să judecăm adecvat *hic et nunc*. Această umilinţă nu prezintă nici un avantaj faţă de cel care se erijează în papă şi judecă arta. Neutralitatea prudentă şi simulată este dispusă să se ascundă îndărătul opiniilor dominante. Conformismul acestei neutralităţi se întinde chiar şi asupra viitorului. Ea se încrede în mişcarea spiritului lumii, în acea posteritate pentru care autenticitatea nu e pierdută, în timp ce spiritul lumii confirmă şi prelungeşte vechea minciună despre magia perpetuată. Marile descoperiri ocazionale ori exhumări precum cele ale unui El Greco, Büchner sau Lautréamont îşi trag forţa chiar din aceea că treapta istorică în sine nu joacă jocul a ceea ce este bun. Chiar şi din punctul de vedere al operelor importante, întotdeauna trebuie să existe o opoziţie faţă de acest curent, cum ar spune Benjamin[80], şi nimeni nu este capabil să spună cu exactitate ce a fost nimicit ori uitat cu totul dintre toate realizările importante ale istoriei artei, ori chiar ce a fost într-atît de ponegrit, încît nici nu se poate înfăţişa la recurs. Violenţa realităţii istorice nu tolerează decît foarte rar revizuiri spirituale. Cu toate acestea, concepția care se sprijină pe judecata istoriei nu poate fi demontată doar prin verdictul de sterilitate. De secole încoace, exemplele de neînțelegere din partea contemporanilor abundă. Exigența Noului și a originalului, încă de la sfîrșitul tradiționalismului feudal, intră în mod necesar în coliziune cu concepțiile valabile în epocă; receptarea contemporanilor tinde să devină din ce în ce mai dificilă. Este totuși frapant faptul că în tot acest timp s-au descoperit prea puțin opere de mare calitate și aceasta chiar în epoca istorismului, cînd se răscolea cam tot ce era accesibil. Cu greu am accepta să mărturisim, deși realitatea ne obligă, că operele cele mai celebre ale maeștrilor celor mai renumiți sînt niște fetișuri ale societății de piață și totuși cel mai adesea, dacă nu cumva mereu, superioare celor îndeobște neglijate. În judecata istoriei, dominarea exercitată de opinia curentă se încrucișează cu desfășurarea adevărului operelor. Ca antiteză a societății existente, acest adevăr nu se epuizează în legile mișcării societății, ci are o mișcare proprie, contrară celei dintîi. În istoria reală, represiunea crește direct proporțional cu potențialul de libertate, solidar cu conținutul de adevăr al artei. Meritele unei opere de artă, nivelul ei formal și structura ei internă nu se recunosc în mod normal decît atunci cînd materialul s-a învechit ori cînd simțurile s-au tocit față de semnele frapante ale fațadei. Desigur, Beethoven n-a putut fi înțeles în calitate de compozitor decît după ce acel *gestus* titanesc a fost depășit prin supralicitare de epigoni gen Berlioz. Superioritatea marilor impresioniști față de Gauguin nu s-a vădit decît abia după ce inovațiile acestuia au pălit în fața altora, mai recente. Calitatea se desfășoară istoric, însă pentru aceasta nu ajunge doar existența ei în sine, e nevoie și de ceea îi succede și dă relief trecutului. Poate că există chiar o relație strînsă între calitate și perisabilitate. Forța de a dărîma barierele sociale de care se lovesc este inerentă multor opere de artă. La început, scrierile lui Kafka lezau înțelegerea cititorului de roman prin imposibilitatea evidentă, empirică a narațiunii, pentru ca mai apoi aceeași iritare să le facă tuturor comprehensibile. Opinia trîmbițată sus și tare, *uni sono*, de către occidentali și staliniști, despre incomprehensibilitatea artei moderne, este oarecum justă din punct de vedere descriptiv. Ea este falsă, întrucît consideră receptarea ca o mărime fixă și suprimă irupțiile în conștiință de care sînt capabile operele incompatibile. În lumea administrată, forma adecvată de receptare a operelor de artă este cea a comunicării incomunicabilului, străpungere a conștiinței reificate. Operele în care structura estetică transcende sub presiunea conținutului de adevăr ocupă locul pe care, odinioară, îl deținea conceptul de Sublim. În ele, spiritul și materialul se depărtează unul de celălalt în efortul de unitate. Spiritul lor se experimentează ca un non-reprezentabil sensibil, iar materialul, adică lucrul de care operele sînt legate dincolo de *confinium*-ul lor, ca un non-conciliabil cu unitatea operelor. Noțiunea de operă de artă nu este mai adecvată creației lui Kafka decît cea de religie. Materialul – adică, după expresia lui Benjamin, limbajul – apare în toată nuditatea sa. Spiritul primește dinspre el calitatea unei abstracțiuni secunde. Teoria kantiană a sentimentului de Sublim descrie pe bună dreptate o artă care freamătă în sine, suspendîndu-se în numele unui conținut de adevăr non-aparent fără a-și pierde, totuși, ca artă, caracterul de aparență. Conceptul de natură din *Aufklärung* a contribuit odinioară la invazia Sublimului în artă. Spre sfîrșitul secolului al XVIII-lea, o dată cu critica la adresa universului formal absolutist, care interzice natura văzută ca o manifestare monstruoasă, frustă și plebee, s-a infiltrat în practica artistică ceea ce Kant rezervase ca sublim naturii și intra în conflict acut cu gustul. Dezlănțuirea elementarului s-a confundat cu emanciparea subiectului și, prin aceasta, cu conștiința de sine a spiritului, care spiritualizează arta ca natură. Spiritul artei este conștiință de sine a esenței sale naturale. Cu cît arta integrează mai mult un non-identic, ceva nemijlocit opus spiritului, cu atît ea este mai constrînsă să se spiritualizeze. Invers, spiritualizarea a adus ea însăși artei ceea ce, fiind neplăcut ori chiar respingător pentru sensibilitate, îi era refuzat înainte. Ceea ce nu place la nivel senzorial are afinități cu spiritul. Emanciparea subiectului în artă este cea a autonomiei artei; dacă arta este eliberată de luarea în considerare a receptorului, atunci fațada sensibilă îi devine tot mai indiferentă. Aceasta se transformă într-o funcție a conținutului care-și trage forța din ceea ce nu este deja aprobat și impus de către societate. Arta se spiritualizează nu prin ideile pe care le transmite, ci prin elementar. Această absență de intenții este capabilă să primească spiritul în sine; dialectica celor două constituie conținutul de adevăr. Spiritualitatea estetică s-a acomodat mereu mai bine cu elementul sălbatic, „*fauve*", decît cu ceea ce ține direct de cultură. Opera de artă în sine, ca element spiritual, devine ceea ce i se atribuia înainte ca efect produs asupra unui alt spirit, ca efect de *catharsis*, anume sublimare a naturii. Sublimul pe care Kant îl rezerva naturii devine, prin urmare, constituentul istoric al artei însăși. El trasează linia de demarcație față de ceea ce, ulterior, avea să se numească artizanat. Concepția kantiană asupra artei a fost, implicit, cea a unui servitor. Arta devine umană de îndată ce denunță serviciul. Umanitatea ei este incompatibilă cu orice ideologie a serviciului adus omului. Ea rămîne fidelă omului doar prin inumanitatea manifestată în raport cu acesta.

---

[80] *Cf. op. cit.*, p. 498.

Prin transplantarea ei în artă, definiția kantiană a Sublimului se depășește pe sine. Conform ei, prin propria neputință empirică față de natură spiritul face experiența caracterului său inteligibil ca fiind detașat de natură. Or, în timp ce elementul sublimat trebuie să poată fi perceput la simpla privire a naturii, aceasta, în conformitate cu teoria constituirii subiective, devine ea însăși sublimă, iar conștiința de sine anticipează ceva din concilierea cu această natură, tocmai pentru că dă seamă de caracterul ei sublim. Natura, încetînd să mai fie oprimată de spirit, se eliberează din conexiunea infamă a naturalului și a suveranității subiective. Această emancipare ar fi reîntoarcerea naturii, în vreme ce ea însăși, ca imagine răsturnată a existenței pure și simple, este Sublimul. Prin caracterul dominant, marcat de putere și grandoare, acesta se pronunță împotriva dominației. Reflecția lui Schiller, cum că omul n-ar fi cu totul om decît atunci cînd se joacă, nu e departe; prin împlinirea suveranității sale, omul renunță la considerarea finalităților sale. Cu cît realitatea empirică se închide mai ferm, devine mai hermetică față de acest lucru, cu atît arta se reduce mai mult la momentul de Sublim. Se poate înțelege astfel de ce, după declinul frumuseții formale, doar Sublimul a rezistat între ideile tradiționale, chiar de-a lungul modernismului. Chiar și *hybris*-ul religiei artei, ridicarea artei la rang de absolut prin ea însăși, cunoaște un moment de adevăr în alergia față de ceea ce nu este sublim în artă, față de acel joc care se rezumă la suveranitatea spiritului. La Kierkegaard, ceea ce în mod subiectiv se numește gravitatea estetică, moștenire a

Sublimului, este răsturnarea operelor în ceva adevărat în virtutea conținutului lor. Ascendența Sublimului se confundă cu necesitatea ca arta să nu surclaseze contradicțiile fundamentale, ci să le combată în sine pînă la capăt. Concilierea nu este pentru ele rezultatul conflictului, ci acesta din urmă are ca unică consecință faptul că găsește un limbaj. Din această cauză Sublimul devine latent. Arta care insistă pe un conținut de adevăr în care dispare aspectul eterogen al contradicțiilor nu este stăpînă pe pozitivitatea negației care anima conceptul tradițional de Sublim ca pe un infinit prezent. Acestui fapt îi corespunde declinul categoriilor ludice. Chiar și în secolul al XIX-lea, și oarecum împotriva lui Wagner, una din teoriile clasiciste celebre definea muzica drept un joc de forme sonore și dinamice. S-a subliniat adesea asemănarea dintre desfășurarea muzicii și apariția caleidoscopului, bezmetica invenție a burghezului din timpul Restaurației. Inutil să negăm, din încredere în cultură, acest fapt: zonele de prăbușire din muzica simfonică precum cele din Mahler își găsesc analogia fidelă în situațiile caleidoscopului, unde o serie de imagini schimbătoare se prăbușește, în vreme ce apare o constelație calitativ modificată. Doar că elementul abstract nedefinit al muzicii, schimbarea și articularea sa, este puternic definit prin mijloacele proprii, muzica dobîndind, în totalitatea determinărilor pe care și le dă singură, conținutul pe care noțiunea de jocuri de formă o ignoră. Ceea ce vrea să treacă drept Sublim sună gol, iar ceea ce se dedă peste măsură ludicului regresează în puerilitatea din care a izvorît. Desigur, concomitent cu dinamizarea artei – dată fiind definiția ei ca activitate –, se dezvoltă implicit și caracterul ei ludic; opera orchestrală cea mai importantă a lui Debussy se numește – cu o jumătate de secol înaintea lui Beckett – *Jocuri*. Critica profunzimii și a gravității, dirijîndu-se împotriva supraestimării unei interiorități și profunzimi provinciale, este totuși în aceeași măsură ideologie ca și cea din urmă; este justificarea participării asidue și inconștiente, a activității de dragul activității. Sublimul sfîrșește, în mod evident, prin a trece în contrariul său. Față de operele de artă concrete n-ar mai fi loc, desigur, de a vorbi despre Sublim fără a repeta necontenit sloganurile religiei culturale, iar acest fapt provine din dinamica însăși a categoriei Sublimului. Istoria și-a însușit formula conform căreia de la

Sublim la ridicol n-ar fi decît un pas, cum a exclamat Napoleon în ziua cînd norocul i s-a întors; ba chiar a pus-o în aplicare cu toată cruzimea. În contextul ei originar, fraza se voia expresia unui stil grandios, de o elocvență patetică; dar ea produce un efect comic din cauza disproporției dintre ambiție și posibilitate, fiind, cel mai adesea, și victima unui prozaism insidios. Dar ceea ce este vizat în această alunecare de limbaj se produce în chiar conceptul de Sublim. Măreția omului ca spirit dominator al naturii ar trebui să fie sublimă. Dacă totuși experiența Sublimului se dezvăluie a fi conștiința pe care omul o are despre esența sa naturală, atunci structura categoriei Sublimului se modifică. Ea însăși era, în versiunea kantiană, afectată de futilitatea factorului uman; în ea, în precaritatea individului empiric, ar trebui să se manifeste eternitatea definiției sale universale, aceea a spiritului. Dacă totuși spiritul este el însuși redus la dimensiunea sa naturală, atunci aneantizarea individului încetează a mai fi suspendată în mod pozitiv în spirit. Prin triumful inteligibilului în individul care rezistă morții prin spirit, individul se simte obligat să se umfle în pene, ca și cum el, purtătorul spiritului, ar fi absolut în ciuda oricărei determinări. El se livrează pe această cale comicului. Or, arta fină dedică tragicului tocmai comedia. Sublimul și ludicul converg. Sublimul subliniază investiția imediată a operei de artă cu o teologie care revendică sensul existenței, pentru o ultimă oară, în virtutea declinului acesteia din urmă. Împotriva acestui verdict, arta este neputincioasă prin sine. În construcția Sublimului la Kant este ceva ce rezistă obiecției conform căreia filozoful nu l-ar fi rezervat sentimentului naturii decît din cauză că nu făcuse încă experiența marii arte subiective. Inconștient, teoria sa exprimă faptul că Sublimul este incompatibil cu caracterul de aparență al artei. E pe undeva, poate, o asemănare cu modul în care a reacționat Haydn la Beethoven, pe care-l numea Marele Mogul. În momentul în care arta burgheză a făcut apel la Sublim, redefinindu-se astfel, mișcarea Sublimului înspre propria negare îi era deja înscrisă în cod. Teologia însăși este recalcitrantă față de integrarea sa estetică. Sublimul ca aparență își are și propriul nonsens și contribuie astfel la neutralizarea adevărului. Pe baza acestui demers, *Sonata Kreutzer* a lui Tolstoi acuza arta. Faptul că sentimentele pe care se întemeiază ea sînt ele însele aparență pledează, de altfel, împotriva esteticii subiective a sentimentului. Sentimentele sînt, în fond, reale; aparența ține de operele estetice. Ascetismul kantian față de ceea ce este esteticește sublim anticipează în mod obiectiv critica acelui Clasicism eroic și a artei emfatice care derivă din el. Cu toate acestea, situînd Sublimul într-o măreție impozantă, în antiteza dintre putere și neputință, Kant a afirmat fără ezitare complicitatea sa evidentă cu actul de dominare. Arta trebuie să se rușineze de aceasta din urmă și să convertească durabilitatea pe care o urmărea ideea de Sublim. Kant nu a eludat cu totul faptul că imensitatea cantitativă ca atare n-ar fi sublimă. Și a avut chiar dreptate să definească conceptul de Sublim ca rezistență a spiritului împotriva supraputerii. Sentimentul de Sublim nu se aplică nemijlocit fenomenului; munții înalți vorbesc ca imagine despre un spațiu eliberat din lanțuri și din chingi și despre o participare posibilă la această eliberare, însă nu prin faptul că strivesc la simpla vedere. Moștenirea Sublimului este negativitatea nemoderată, la fel de nudă și non-aparentă cum era promisiunea de odinioară a aparenței Sublimului. Dar acest fapt constituie în același timp Sublimul comicului, care se hrănea mai înainte din sentimentul meschinului, al pomposului și insignifiantului, slujind de regulă dominația statornicită. Insignifiantul este comic prin pretenția sa de a deveni ceva important, pretenție de care dă dovadă prin simpla existență și prin care se dă de partea adversarului. Odată evaluat, adversarul – puterea și măreția – devine el însuși insignifiant. Tragicul și comicul se năruiesc în arta modernă și se mențin într-însa ca ruine.

Ceea ce s-a întîmplat cu tragicul și comicul depune mărturie despre declinul genurilor estetice ca genuri. Arta este antrenată în procesul global al progresului nominalismului, începînd cu disoluția ordinii medievale. Nici un universal nu-i mai este acordat sub formă de tipuri, iar cele moștenite sînt luate de torent. Experiența criticii de artă croceene, conform căreia orice operă de artă trebuie judecată *on its own merits*, cum ar spune englezii, induce această tendință istorică și teoriei estetice. Desigur, nici o operă de artă de oarecare importanță n-a corespuns vreodată întru totul genului în care se încadra. Cu plecare de la muzica lui Bach s-au formulat regulile școlare ale fugii, dar compozitorul n-a scris nici un rînd intermediar după modelul motivelor muzicale cu dublu contrapunct, iar necesitatea de a se depărta de modelul mecanic sfîrșește prin a pretinde integrarea în regulile de conservator. Nominalismul estetic a fost consecința teoriei hegeliene asupra primatului treptelor dialectice față de totalitatea abstractă – consecință ignorată chiar de Hegel, de altfel. Dar efectul tardiv al teoriei lui Croce diluează dialectica prin faptul că lichidează pur și simplu o dată cu genurile și momentul de universalitate, în loc să-l suspende în mod serios. Acest fapt se înscrie în tendința globală a lui Croce de a adapta un Hegel redescoperit la spiritul timpului printr-o teorie a evoluției mai mult sau mai puțin pozitivistă. După cum artele ca atare nu dispar în opera de artă fără a lăsa urme, la fel și genurile și formele se manifestă în orice operă particulară. Este evident că tragedia antică era în egală măsură cristalizarea unui universal și concilierea mitului. Marea artă autonomă s-a născut în acord cu emanciparea spiritului și, la fel ca acesta din urmă, cu aportul elementului universal. Iar principiul individuației care implică o anumită exigență a particularului estetic nu este doar el însuși universal ca principiu, ci și inerent subiectului care se emancipează. Elementul universalității sale, spiritul, nu este – conform propriei semnificații – dincolo de indivizii care îl poartă. χωρισμος subiectului și a individului țin de o treaptă de reflecție filozofică foarte tardivă, imaginată pentru a ridica subiectul în Absolut. Momentul substanțial al genurilor și formelor își are locul său printre nevoile istorice ale materialelor lor. Astfel, fuga este legată de unele raporturi tonale; ba chiar este cerută, ca să spunem așa, de tonalitatea ajunsă la autocrație în practica imitației, ca finalitate a acesteia, în urma îndepărtării modalității. Procedurile specifice, precum răspunsul real sau tonal la o temă a fugii, nu au sens, din punct de vedere muzical, decît dacă polifonia depășită se vede confruntată cu noua misiune de a suprima ponderea omofonică a tonalității, de a o integra pe aceasta din urmă în spațiul polifonic și de a admite concepția contrapunctică și armonică a gradelor. Toate caracteristicile formale ale fugii trebuie să fi derivat din această necesitate, dar nu e neapărat ca toți compozitorii să fi conștientizat acest lucru. Fuga este forma de organizare polifonică devenită tonală și pe de-a-ntregul raționalizată. În această măsură, ea este împinsă dincolo de realizările ei particulare și, totuși, nu există fără ele. Este și motivul pentru care emanciparea față de schemă este prefigurată în mod universal în aceasta. Dacă tonalitatea nu mai are un caracter obligatoriu, categoriile fundamentale ale fugii, cum ar fi diferența dintre *dux* și *comes*, structura codificată a răspunsului, ca și elementul de repriză care servește reîntoarcerii la modul principal, își pierd funcția și devin false din punct de vedere tehnic. Dacă nevoia de expresie dinamizată și diferențiată de la compozitor la compozitor încetează să mai cultive fuga – care, totuși, e mai diferențiată istoric decît ar putea părea conștiinței libertății –, atunci aceasta devine pe dată și în mod obiectiv imposibilă ca formă. Cel care folosește, în ciuda acestui fapt, forma condamnată la caducitate, trebuie să-i „desăvîrșească edificiul“ și să-i actualizeze ideea pură în loc de a o concretiza din nou. Lucruri analoge sunt valabile și pentru alte forme. Dar edificiul formei dinainte date devine un soi de Ca-și-cum și contribuie la distrugerea ei. Tendința istorică în sine cunoaște un moment universal. Fugile n-au devenit obstacole în calea creativității decît pe calea istoriei. Formele pot acționa uneori ca factori de inspirație. Elaborarea completă de motive ca și structurarea concretă și totală a muzicii presupune însă universalitatea formală a fugii. Pînă și *Figaro* n-ar fi devenit ceea ce este dacă muzica sa n-ar fi căutat, încetul cu încetul, să satisfacă cerințele operei, iar acest lucru implică să știi ce anume este opera. Iar faptul că Schönberg, voluntar sau nu, a urmat gîndirea lui Beethoven asupra modului de a compune cvartete, a condus la această expansiune a contrapunctului care avea să bulverseze apoi totalitatea materialelor muzicii. Gloria artistului în calitatea sa de creator îi aduce prejudicii prin aceea că reduce la stadiul de descoperire arbitrară ceea ce nu este așa ceva. Cel ce creează forme autentice, le realizează. – Operele de artă imită punctul de vedere al lui Croce, care a măturat ce mai rămăsese din scolastică și din raționalismul îmbîcsit. Clasicismul n-ar fi aprobat mai mult decît maestrul său, Hegel, acest punct de vedere. Cu toate acestea, necesitatea nominalismului nu pleacă de la reflecție, ci din tendința operelor și, în această măsură, dintr-un element universal. Din timpuri imemoriale arta se forțează să salveze particularul, iar particularizarea progresivă îi este imanentă. Dintotdeauna, operele reușite au fost cele în care elementul specific era cel mai prezent. Conceptele universale și estetice de gen, care încearcă mereu să se reimpună normativ, au fost în mod constant lovite de didacticism. Acesta spera să dispună de calitatea mijlocită prin particularizare, descriind operele importante prin unități distinctive, plecînd de la care făcea evaluări, fără totuși ca aceste unități să se fi constituit în ceva esențial pentru opera în cauză. Genul înmagazinează în sine autenticitatea operelor particulare. Totuși, tendința spre nominalism nu este pur și simplu identică evoluției artei înspre conceptul ei anti-conceptual. Dialectica universalului și particularului nu face, orice ar fi, să dispară diferența lor, cum se întîmplă cu conceptul neclar de simbol. Principiul individuației în artă, nominalismul ei imanent, este o indicație, nu un fapt prealabil. Aceasta favorizează nu numai particularizarea o dată cu elaborarea completă și radicală de opere particulare. Ea și șterge simultan – deoarece clasează universalitățile după care se orientează aceste opere – linia de demarcație față de empiria brută și nonformată, nefăcînd astfel nimic altceva decît să amenințe elaborarea completă a operelor pe care tot el o pune în libertate. Ascensiunea romanului în epoca burgheză, această formă nominalistă *par excellence* și, în egală măsură, paradoxală, este, în acest sens, prototipică. Toată pierderea de autenticitate suportată de arta modernă provine din această epocă. Raportul universalului cu particularul nu este atît de simplu pe cît o sugerează tendința nominalistă, ba nu este nici atît de trivial pe cît era doctrina esteticii tradiționale, conform căreia universalul ar trebui să se particularizeze. Distincția netă între nominalism și universalism nu poate fi valabilă. Ceea ce August Halm, în mod rușinos uitat astăzi, a accentuat în muzică, anume existența și teleologia genurilor și tipurilor obiective, este la fel de valabil ca și faptul că nu te poți încrede în ele și că trebuie întîi să le ataci pentru a le conserva momentul substanțial. În istoria formelor, subiectivitatea care generează aceste forme se modifică din punct de vedere calitativ și dispare în ele. După cum este sigur faptul că Bach a creat forma fugii plecînd de la predecesorii săi, că aceasta este produsul său subiectiv și că, în urma lui, ea a dispărut realmente ca formă, tot așa este este adevărat faptul că procesul în care el a creat-o este și determinat obiectiv, anume o eliminare a elementelor rudimentar și non-structurat neterminate. Realizarea sa provine din ceea ce se aștepta și se cerea, în mod încă incoerent, încă de pe vremea acelor *ricercare* și *canzoni*. Genurile sînt la fel de dialectice ca și particularul. Deși fenomene efemere, ele au totuși ceva în comun cu Ideile platoniciene. Cu cît operele de artă sînt mai autentice, cu atît ele se supun mai mult unui element cerut în mod obiectiv, exactitatea lucrului, iar aceasta este mereu universală. Forța subiectului constă în *methexis*-ul său la aceasta, nu în simpla manifestare. Formele își exercită preponderența asupra subiectului pînă în momentul în care coerența operelor nu mai coincide cu ele. Subiectul le desființează în numele coerenței și din obiectivitate. Opera particulară nu face dreptate genurilor prin faptul că ea se subsumează unuia dintre ele, ci prin conflictul în cadrul căruia întîi le-a justificat apariția, le-a generat și, în cele din urmă, le-a distrus. Cu cît opera este mai specifică, cu atît își realizează în chip mai fidel tipul: formula dialectică, cum că particularul este universalul, își găsește modelul în artă. Pentru prima oară acest fapt este luat în considerare de Kant, dar tot prin el este și dezamorsat. Sub aspectul teleologiei, rațiunea funcționează la el, în estetică, în spirit identificator, în chip total. Produs pur, opera de artă ignoră în cele din urmă din punctul de vedere kantian non-identicul. Caracterul ei de scop, făcut tabu în cunoașterea discursivă – ca inaccesibil subiectului prin intermediul filozofiei transcendentale –, devine în artă susceptibil de a fi manipulat de către aceasta. Universalitatea în particular este descrisă ca ceva prestabilit; conceptul de geniu trebuie să se forțeze să o garanteze. Ea nu devine, în fapt, niciodată explicită. În sens literal, individuația începe prin îndepărtarea artei de universal. Faptul că ea trebuie să se individueze *à fond perdu* face universalitatea problematică. Kant nu a ignorat acest lucru. Dacă universalitatea este presupusă ca fiind infailibilă, ea eșuează de la bun început; dacă o respingem pentru a o dobîndi, atunci poate fi condamnată să nu mai reapară. Ea e, în tot cazul, pierdută, dacă individul nu se convertește de la sine în universal, fără intervenția unui *deus ex machina*. Calea care, singură, rămîne deschisă operelor de artă ca o cale a reușitei lor corespunde și imposibilității lor progresive. Dacă recursul la universalitate dat prin genuri nu mai este de mare ajutor – și încă de mult timp –, atunci caracterul radical particular se apropie de limita contingenței și indiferenței absolute, nici un intermediar nemaiputînd procura vreo compensație.

În Antichitate, concepția ontologică asupra artei – cu care începe, de altfel, estetica genurilor – mergea mînă-n mînă cu un pragmatism estetic, ceea ce nu mai este realizabil în ziua de azi. La Platon, arta este, după cum se știe, mereu evaluată printr-o privire în diagonală, în funcție de utilitatea sa politică prezumtivă. Estetica aristotelică rămîne una a efectului, ce-i drept mai raționalizată în orientarea spre cetățean și umanizată, în măsura în care caută efectul artei în emoțiile individului, conform tendințelor elene spre privatizare. Se poate chiar ca efectele postulate de cei doi să fi fost deja iluzorii în epocă. Cu toate acestea, alianța esteticii genurilor cu pragmatismul nu este pe-atît de absurdă pe cît pare la prima vedere. Convenționalismul latent oricărei ontologii a putut să se pună în acord, încă de foarte timpuriu, cu pragmatismul ca determinare universală a scopurilor; *principium individuationis* nu este opus doar genurilor, ci și supunerii față de o practică momentan dominantă. Imersiunea în opera particulară, contrară genurilor, conduce la legitatea sa imanentă. Operele devin monade; acest fapt le îndepărtează de efectul disciplinar dirijat către exterior. Dacă disciplina exersată sau susținută de opere devine propria lor legitate, atunci ele își pierd caracterul autoritar și frust față de oameni. Starea de spirit autoritară și insistența asupra genurilor în forma lor cît se poate de genuină fac casă bună împreună. Concretizarea nereglementată apare maculată și impură gîndirii autoritare. Teoria din *Authoritarian Personality* a caracterizat acest fapt ca pe o *intolerance of ambiguity*. Aceasta este evidentă în orice artă sau societate ierarhizantă. Desigur, rămîne în picioare întrebarea, dacă nu cumva conceptul de pragmatism poate fi aplicat fără distorsiuni Antichității. Ca doctrină a aprecierii operelor, ca produs spiritual, în funcție de efectul lor real, pragmatismul presupune o ruptură între exterior și interior, între individ și colectivitate, pe care Antichitatea n-a cunoscut-o decît progresiv și niciodată în mod atît de radical precum lumea burgheză. Normele colective nu aveau chiar aceeași semnificație și nici aceeași valoare ca în modernism. Totuși, în ziua de azi se manifestă tendința din ce în ce mai pronunțată de a exagera din punct de vedere istorico-politic divergența dintre teoremele foarte îndepărtate cronologic una de alta, fără a se preocupa de invarianța trăsăturilor lor dominatoare. Complicitatea dintre aceste trăsături și judecățile lui Platon relative la artă este atît de manifestă, încît e nevoie de mult *entêtement* ontologic pentru a o elimina prin afirmația că toate acestea ar fi fost gîndite în mod substanțial diferit.

Nominalismul filozofic progresiv a lichidat universaliile cu mult înainte ca genurile și pretențiile lor să se înfățișeze artei ca niște convenții instituite, precare, ca moarte și atinse de formalism. Estetica genurilor nu s-a afirmat, desigur, doar datorită autorității lui Aristotel, ci chiar și în perioada nominalismului și a însoțit tot idealismul german. Concepția despre artă ca o sferă particulară irațională, în care ar fi fost exilat tot ceea ce scăpa scientismului, a fost în măsură să contribuie la acest anacronism. Ba chiar este foarte probabil că gîndirea teoretică a crezut că poate evita un relativism estetic numai cu ajutorul noțiunii de gen, relativism pe care punctul de vedere non-dialectic îl asociază cu individuația radicală. Convențiile înseși atrag – *prix du progrès* –, chiar deposedate de forța lor. Ele apar ca niște modele de autenticitate care duc arta la disperare, dar nu o pot constrînge; faptul că ele nu pot fi luate în serios devine un substitut de bucurie altminteri inaccesibilă. În aceasta, exhibată în mod voluntar, se refugiază momentul de joc în declin în estetică. Pentru că și-au pierdut funcțiile, convențiile funcționează ca niște măști. Dar aceste măști sînt ancestrale în artă, iar fiecare operă evocă în încremenirea care o constituie ca operă caracterul măștii. Convențiile preluate și deformate sînt o parte din *Aufklärung* în măsura în care ele ispășesc masca magică, repetînd-o sub formă de joc, fiind, de bună seamă, mereu înclinate să adopte o poziție pozitivă și să integreze arta unei căi represive. În rest, convențiile și genurile nu se pliază doar modelului social; multe, precum locul comun al servitoarei-stăpîne, reprezintă deja o revoltă dezamorsată. În general, distanța artei față de empiria brută, prin care se mărește autonomia ei, n-ar fi putut fi dobîndită fără convenții; este probabil că nimeni nu s-a înșelat asupra *commediei dell'arte* în așa măsură, încît să-i dea o interpretare naturalistă. Dacă fenomenul nu s-a putut dezvolta cu succes decît într-o societate încă închisă, atunci aceasta din urmă a stabilit condițiile în care arta a rezistat existenței, iar în această rezistență se camuflează rezistența socială. Acea denaturare din pledoaria nietzscheană în favoarea convențiilor, născută dintr-o revoltă nestăvilită împotriva căii nominalismului și din resentimentul față de progresul stăpînirii estetice a materialului, era datorată faptului că filozoful interpreta în mod fals, literal, convențiile, considerîndu-le în funcție de simpla semnificație a cuvîntului, ca o punere în acord, ceva obținut pe cale voluntară și supus, în concluzie, arbitrariului. Dar Nietzsche a omis constrîngerea istorică sedimentată în convenții și le-a pus pe acestea în contul ludicului, și în consecință a putut la fel de bine să le bagatelizeze și să le apere prin gestul justițiarului. Iată de ce geniul său, care avea asupra contemporanilor săi avantajul diferenței, a fost respins și trimis în zona reacțiunii estetice, nemaifiind, în cele din urmă, capabil să mențină separarea nivelurilor formale. Postulatul particularului cunoaște și aspectul negativ de a se pune în slujba reducerii distanței estetice și de a pactiza astfel cu *status quo*-ul. Ceea ce șochează în acela prin vulgaritate nu doar clatină ierarhia socială, ci se și pregătește de compromisul artei cu barbaria străină ei. Devenind legi formale ale operelor de artă, convențiile le-au vitalizat în modul cel mai profund și le-au făcut rebele față de imitația vieții exterioare. Convențiile conțin un element exterior și eterogen subiectului, amintindu-i acestuia, totuși, de propriile limite și de caracterul inefabil al contingenței sale. Cu cît subiectul este mai puternic și cu cît, în mod complementar, categoriile de ordin social și cele de ordin spiritual care derivă de aici își pierd obligativitatea, cu atît mai puțin este posibil să se găsească un echilibru între subiect și convenții. La prăbușirea convențiilor contribuie ruptura crescîndă dintre interior și exterior. Dacă subiectul divizat debarcă apoi, de la sine și liber, convențiile, contradicția le reduce pe acestea din urmă la nivelul de pur artificiu: alese ori decretate, ele ratează ceea ce subiectul aștepta de la ele. Ceea ce apare în operele de artă ca o calitate specifică, ca element inconfundabil și nonșanjabil al oricărei opere, și se impune pe această cale drept esențial, a fost la origine o aberație a genului, pînă a trece într-o calitate nouă. Dar și aceasta din urmă este mijlocită de gen. Faptul că momentele universale sînt indispensabile artei, însă, concomitent, arta însăși li se opune, trebuie înțeles prin recursul la asemănarea dintre artă și limbaj. Căci limbajul este inamicul particularului și, totuși, este orientat spre salvarea acestuia. El mijlocește particularul prin universalitate în constelația universalului, dar nu face dreptate în cele din urmă universaliilor, decît dacă acestea din urmă se desprind de rigiditate și de aparența propriului lor Fiind-în-Sine. Ba chiar dimpotrivă, universaliile sînt tensionate pînă la extrem față de ceea ce se exprimă specific. Universaliile limbajului își dobîndesc adevărul printr-un proces care le este contrar: „Orice efect salvator al scriiturii – adică orice efect care să nu fie devastator în profunzime – se sprijină pe misterul acestora (al vorbirii, al limbajului). Oricare ar fi varietatea formelor prin care limbajul se poate revela eficace, el nu devine astfel doar datorită mijlocirii conținuturilor, ci prin dezvăluirea cea mai pură a demnității și esenței sale. Iar dacă fac aici abstracție de alte forme de eficacitate – precum poezia sau profeția –, nu pot totuși ignora faptul că eliminarea pură ca cristalul a indicibilului din limbaj este pentru noi forma cea mai apropiată care ne-ar putea fi oferită pentru a acționa în interiorul limbajului și, în aceeași măsură, tot grație lui. Această eliminare a indicibilului, mi se pare, coincide exact cu stilul scriiturii veritabil neutre și sobre și indică raportul dintre cunoaștere și acțiune în interiorul magiei limbajului. Noțiunea mea de stil și scriitură neutre, dar în același timp profund politice, este următoarea: ele conduc la ceea ce-i este refuzat vorbirii; abia atunci cînd această sferă văduvită de vorbire se dezvăluie cu o forță pură indicibilă, se poate transmite scînteia magică între cuvînt și acțiunea transformatoare, adică atunci cînd unitatea celor două este reală. Doar orientarea intensivă a vorbelor în sîmburele, în străfundurile muțeniei poate avea efect. Nu cred că vorbirea s-ar afla mai departe de divinitate decît acțiunea «reală», altfel spus că ea n-ar fi capabilă să conducă la divin grație sieși și propriei purități. Ea se reproduce ca mijloc."[81] Ceea ce Benjamin numește eliminarea indicibilului nu este nimic altceva decît concentrarea limbajului asupra particularului, renunțarea la a impune imediat propriile universalii ca adevăr metafizic. Tensiunea dialectică dintre metafizica limbajului lui Benjamin – obiectivistă pînă la extrem și, în aceeași măsură, universalistă – și o formulare ce concordă aproape cuvînt cu cuvînt cu cea devenită celebră a lui Wittgenstein – publicată de altfel cinci ani mai tîrziu și necunoscută celui dintîi – poate fi transpusă în artă, desigur cu precizarea importantă că ascetismul ontologic al limbajului este singura cale ce permite, totuși, de a se spune indicibilul. În artă, universaliile își ating forța maximă atunci cînd arta se apropie cît mai mult de limbaj: cînd arta spune ceva și, fiind spus, acesta își depășește propriul *hic et nunc*. Dar arta nu reușește această transcendență decît în virtutea tendinței sale de particularizare radicală, din faptul că ea nu spune nimic în afara a ceea ce poate spune grație elaborării sale totale într-un proces imanent. Momentul de similitudine dintre artă și limbaj este constituit de aspectul mimetic al celei dintîi: arta nu devine universal elocventă decît în mișcarea-i specifică, atunci cînd se îndepărtează de universal. Paradoxul care face ca arta să-l spună și, totuși, să nu-l spună, are drept fundament faptul că acest element mimetic, prin care ea îl spune, se opune în același timp spunerii ca opacitate și particularitate.

---

[81] Walter Benjamin, *Briefe*, eds. G. Scholem și Th. W. Adorno, Frankfurt am Main 1966, vol. 1, pp. 126 și urm.

Convențiile, în starea lor de echilibru cu subiectul – oricît de instabil ar fi acesta – se numesc stil. Conceptul de stil se referă la fel de bine și la momentul de ansamblu prin care arta devine limbaj – substanța oricărui limbaj în artă o constituie stilul său –, ca și la obstacolele care însoțesc particularizarea. Stilurile și-au cunoscut declinul de îndată ce această pace a fost denunțată ca o iluzie. Nu trebuie regretat faptul că arta renunță la stiluri, ci că sub presiunea autorității lor ea simulează stiluri. Orice absență a stilului în secolul al XIX-lea se raportează la acest fenomen. Îngrijorarea care însoțește pierderea de stiluri și care, cel mai adesea, nu e de fapt decît neputința de individuare, provine în mod obiectiv din aceea că, după disoluția caracterului colectiv obligatoriu al artei ori a aparenței sale – căci universalitatea artei vehiculează mereu caracteristici de clasă și este, în aceeași măsură, particulară –, operele de artă au fost structurate într-o manieră prea puțin radicală, aidoma primelor automobile care au fost copiate după modelul scaunelor portabile ori al vechilor fotografii care imitau portretele și nu cunoșteau încă instantaneul. Canonul transmis prin tradiție este demontat; operele produse în libertate nu pot să se dezvolte sub permanenta servitute socială ale cărei însemne le poartă, chiar și atunci cînd ele sînt create chiar de către artă. Dar în copia de stil – unul din fenomenele estetice tipice pentru secolul al XIX-lea – ar trebui căutat acest element specific burghez care promite libertatea și, în același timp, o împiedică. Totul trebuie să fie disponibil și la îndemîna poftei, dar acest tot se dovedește a fi o repetiție a disponibilului. În realitate, arta burgheză, autonomă din punct de vedere logic, n-ar trebui asociată ideii preburgheze de stil. Faptul că stilul se închide ferm față de această logică exprimă antinomia libertății burgheze în sine. Arta burgheză sfîrșește în absența de stil, în ceva de care nu te poți ține, după cum ar spune Brecht, dar și ceva în care, sub constrîngerea pieței și a permanentei nevoi de adaptare, nu există nici măcar posibilitatea de a realiza un lucru autentic în deplină libertate din propriile resurse. Iată de ce se face apel la ceva ce fusese deja condamnat. Șirurile de imobile victoriene care urîțesc localitatea Baden-Baden sînt niște parodii de vile pătrunse pînă în cartierele insalubre. Cu toate acestea, devastările atribuite epocii lipsite de stil și criticate pe plan estetic nu sînt deloc expresia unui spirit al timpului kitsch, ci produsele unui element extraestetic, ale falsei raționalități specifice industriei profitului. În măsura în care capitalul mobilizează întru propriile-i scopuri tot ceea ce i se pare a fi moment irațional în artă, el și distruge arta. Raționalitatea și iraționalitatea estetică sînt în egală măsură mutilate de blestemul societății. Critica stilului este hăituită de propriul fantasm polemico-romantic. Dacă se continuă exersarea acestuia, atunci ea nu face decît să se alăture ansamblului artei tradiționale. Artiști autentici precum Schönberg au protestat violent împotriva conceptului de stil. Pentru el, a denunța acest concept este un criteriu de modernism. Conceptul de stil n-a dat niciodată nemijlocit seamă de calitatea operelor. Cele care par a-și reprezenta cît mai exact propriul stil și-au reglat întotdeauna conturile cu acesta. Stilul însuși vrea să spună unitate a stilului și a suspensiei lui. Orice operă este un cîmp de forțe chiar și în raportul ei cu stilul, ba chiar și în modernismul în spatele căruia – tocmai pentru că refuza voința de stil – s-a constituit, sub constrîngerea elaborării, ceva ce semăna stilului. Cu cît operele de artă au mai multe ambiții, cu atît ele poartă mai energic acest conflict, fie și cu prețul renunțării la acea reușită în care, de altfel, ele adulmecă momentul afirmativ. Fără îndoială că stilul se lasă ulterior transfigurat doar pentru că, în ciuda caracteristicilor sale represive, n-ar putea fi pur și simplu imprimat din exterior, ci este în bună măsură consubstanțial operelor de artă, după cum îi plăcea lui Hegel să spună despre Antichitate. Stilul impregnează operele de artă cu ceva care seamănă spiritului obiectiv. El scoate la iveală chiar momentele de specificare și le cere cu necesitate pentru propria realizare. În perioadele în care acest spirit obiectiv nu era complet dirijat și în care nu organiza întru totul spontaneitățile de odinioară, stilul avea chiar ceva bun în el. Forma în sine total dinamică a sonatei este constitutivă pentru arta subiectivă a unui Beethoven, după cum este și stilul absolutist tardiv al Clasicismului vienez, care nu s-a împlinit decît datorită manierei în care Beethoven a știut să-l elaboreze complet. Nimic asemănător nu mai este posibil acum; stilul ucide. În schimb, se face apel în mod invariabil la conceptul de haotic, care, în general, se mulțumește să proiecteze asupra lucrului incapacitatea de a-i urma logica specifică; este de mirare să vezi cu cîtă regularitate se asociază invectivele la adresa artei moderne unei facile lipse de înțelegere, ba uneori chiar unei lipse de cunoaștere a celor mai elementare fapte. Caracterul obligatoriu al stilurilor – ca reflex al caracterului coercitiv al societății pe care umanitatea se chinuie să-l zguduie, sub amenințarea permanentă a reculului – a fost iremediabil dat de gol. Nu se poate concepe un stil obligatoriu fără structura obiectivă a unei societăți închise și deci represive. În fond, conceptul de stil nu trebuie aplicat operelor de artă particulare decît ca o totalitate a aspectelor sale lingvistice: opera care nu ține de nici un stil trebuie să-și aibă stilul propriu, ori, cum spunea Berg, „tonul“ propriu. E, de altfel, de netăgăduit faptul că, în evoluția contemporană, toate operele complet elaborate se apropie una de cealaltă. Ceea ce istoria academică numește stil personal e în plin regres. Dacă vrea să se mențină în viață, făcînd contestație, el se lovește aproape inevitabil de legitatea imanentă a operei particulare. Perfecta negare a stilului pare să se convertească în stil. Totuși, descoperirea de trăsături conformiste în nonconformism a devenit între timp un loc comun, şi aceasta doar din motivul că mustrarea de cuget legată de conformism îşi găseşte un alibi în faptul că se caută altceva[82]. Dialectica particularului înspre universal nu este diminuată din această cauză. Faptul că în operele de artă produse din impuls nominalist reapare din cînd în cînd un element universal şi chiar convenţional nu este un defect, ci consecinţa caracterului său de limbaj: acesta din urmă generează progresiv un vocabular în monada fără ferestre. Tot astfel, după cum susţine Mautz[83], poezia expresionistă utilizează anumite convenţii de valori cromatice care pot fi identificate în pictura lui Kandinsky. Pentru a putea vorbi în conformitate cu exigenţele conceptului ei, expresia – antiteza cea mai vie a universalităţii abstracte – poate avea nevoie de astfel de convenţii. Dacă ea ar insista pe mişcarea absolută, n-ar fi capabilă s-o determine pe aceasta pînă-ntr-acolo, încît mişcarea să poată vorbi din opera de artă. Contrar principiului său, Expresionismul foloseşte în toate formele de expresie estetică ceva ce seamănă cu stilul, dar acest fapt nu este decît pentru reprezentanţii săi minori o manieră de a se adapta pieţei: altminteri, acelaşi fapt nu poate fi decît consecinţa principiului expresionist. Pentru a se realiza, acesta trebuie să accepte aspectele a ceea ce depăşeşte τοδε τι-ul şi îi împiedică astfel, simultan, realizarea.

Credinţa naivă în stil merge mînă-n mînă cu ranchiuna faţă de conceptul de progres în artă. Raţionamentele de filozofie a culturii, insensibile faţă de tendinţele imanente care împing la radicalismul artistic, se sprijină în general în chip cuminte doar pe depăşirea conceptului de progres prin sine însuşi. Se proclamă astfel că acest concept ar fi o reverberaţie mediocră a secolului al XIX-lea. Astfel de raţionamente pot avea aparenţa unei superiorităţi intelectuale asupra dependenţei artiştilor avangardişti faţă de tehnologie, dar au şi un efect demagogic. Ele acordă binecuvîntarea intelectuală anti-intelectualismului înconjurător, care degenerează în industrie culturală și este întreținut de aceasta. Totuși, caracterul ideologic al unor astfel de eforturi nu ne dispensează de reflecția asupra raportului dintre artă și progres. În artă, conceptul de progres – lucru știut de Hegel sau Marx – nu este aplicabil într-o manieră la fel de consistentă ca în privința forțelor de producție tehnice. Arta este profund implicată în mișcarea istorică a antagonismelor crescînde. Există în ea la fel de mult sau de puțin progres, pe cît în societate. Estetica lui Hegel suferă mai ales din faptul că i-a fost dat să înțeleagă – oscilînd de dragul sistemului între gîndirea invariantă și cea dialectică –, ca nici o altă estetică premergătoare, că momentul istoric al artei este un moment de realizare a adevărului și, în ciuda acestui fapt, a conservat canonul Antichității. În loc să transplanteze dialectica în progresul artistic, Hegel l-a frînat pe acesta. Pentru el, arta era chiar mai efemeră decît păreau a fi formele ei prototipice. O sută de ani mai tîrziu, în țările comuniste, consecințele aveau să fie incalculabile. Teoria reacționară despre artă din acest orizont cultural se hrănește, nu fără ceva ajutor din partea lui Marx, din Clasicismul hegelian. Faptul că, în viziunea lui Hegel, arta a putut fi odată treapta adecvată a spiritului și azi nu mai e, spune multe despre încrederea în progresul real manifestată în conștiința libertății, încredere ce avea să fie amarnic dezamăgită. Dacă teorema hegeliană despre artă ca o conștiință a nefericirii este valabilă, atunci ea nu e caducă. În realitate, sfîrșitul artei, pe care el îl prognostica pentru viitorii o sută cincizeci de ani, nu s-a produs. Nu se poate spune nicidecum că ceea ce fusese deja condamnat a fost perpetuat pur și simplu. Calitatea producțiilor celor mai importante din epocă ori a celor acuzate de decadență nu poate fi discutată de cei care ar vrea s-o anuleze din exterior și, deci, de jos în sus. Chiar reducționismul extrem al artei îndreptat împotriva sieși, atunci cînd se consideră pe sine o conștiință a nefericirii, gestul mutismului și dispariției sale, continuă să se miște într-un fel de diferențial. Pentru că nu există încă nici un progres în lume, el există în artă; *„il faut continuer“*. Desigur, arta rămîne implicată în ceea ce Hegel numea spiritul lumii și îi împărtășește greșelile; or, ea n-ar putea să scape de această culpabilitate decît suprimîndu-se pe sine. Ea și-ar da atunci concursul dominației lipsite de limbaj și ar ceda locul barbariei. Operele care vor să se debaraseze de propria culpabilitate slăbesc din punct de vedere estetic. Dacă am reduce spiritul lumii doar la conceptul de dominație, ne-am face din nou și poate în mod prea fidel ecoul univocității sale. Operele de artă care, în unele faze ale unei eliberări ce depășește momentul istoric, sînt în acord fratern cu spiritul lumii, îi datorează acestuia din urmă suflul și vigoarea lor, tot ceea ce face ca ele să treacă dincolo de superficiul unui Invariabil. În subiectul care se deșteaptă pe această cale în opere natura se revigorează și spiritul lumii însuși ia parte la această revigorare. După cum orice progres al artei trebuie realmente confruntat cu conținutul său de adevăr – și în nici un caz fetișizat –, tot așa distincția dintre un progres bun prin moderație și unul rău, nestăpînit, e demnă de milă. Natura oprimată se manifestă în mod normal mai pur în operele acuzate de a fi artificiale, care evoluează pînă la limită, în funcție de stadiul forțelor tehnice de producție, decît o face în operele prudente, ale căror *partis-pris*-uri în favoarea naturii sînt la fel de apropiate dominației naturii pe cît este iubitorul pădurilor de vînătoare. Un progres al artei nu trebuie nici proclamat, nici negat. O operă ulterioară ar putea prea bine să se compare conținutului de adevăr ale ultimelor cvartete ale lui Beethoven, fără totuși a le putea substitui pe acestea prin materialul, spiritul și procedurile tehnice specifice lor, oricît de mult talent ar fi investit în ele.

---

[82] *Cf.* Th. W. Adorno, *Minima moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben*, ediţia a 2-a, Frankfurt am Main 1962, pp. 275 şi urm.

[83] *Cf.* Kurt Mautz, „Die Farbensprache der expressionistischen Lyrik", în: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 31 (1957), pp. 198 şi urm.

Dificultatea de a judeca în general progresul artei este legată de structura istoriei sale. Aceasta nu este omogenă. Se pot crea, desigur, serii succesive cu o anumită continuitate, dar acestea sînt deseori întrerupte de constrîngerea socială, care poate fi și o constrîngere la adaptare. Dezvoltările artistice continue au avut mereu nevoie, pînă în ziua de azi, de condiții sociale relativ constante. Continuitățile genului se derulează paralel cu continuitatea și omogenitatea socială. Se poate admite că în comportamentul publicului italian față de operă, de la napolitani pînă la Verdi și poate chiar pînă la Puccini, n-au existat prea multe schimbări. În mod similar, o continuitate a genului, caracterizată printr-o evoluție într-o anumită măsură logică în sine a mijloacelor și interdicțiilor, ar putea fi constatată în polifonia de la sfîrșitul Evului Mediu. Corespondența dintre dezvoltările istorice închise ale artei și structurile sociale care pot fi statice indică caracterul limitat al istoriei genurilor. În timpul transformărilor sociale abrupte, cum ar fi pretenția unei burghezii în plină ascensiune de a se erija în public, genurile și tipurile stilistice se modifică brutal. Muzica de bas continuu, la origini primitivă pînă la regresiune, a îndepărtat polifonia foarte dezvoltată a italienilor și olandezilor, iar reluarea ei viguroasă prin Bach a fost, după moartea sa, pusă la index decenii întregi, fără a lăsa urme. Nu poate fi vorba de o tranziție de la o operă la alta, decît dacă o înțelegem ca pe un salt. Altfel, spontaneitatea, penetrația în necunoscut, inseparabilă de artă, n-ar avea loc în istoria artei, care ar putea fi determinată mecanic. Acest fapt atinge și producția marilor artiști individuali; traseul lor este adesea întrerupt și nu numai la pretinse naturi proteice care se sprijină pe modele foarte variate, ci și la naturile cele mai selective. Ei prezintă uneori antiteze radicale față de ceea ce au realizat deja în trecut, fie pentru că ei consideră posibilitățile unui tip drept fiind epuizate în producția lor, fie în mod preventiv, împotriva pericolului de pietrificare și repetiție. La mulți artiști, producția se derulează ca și cum noul ar vrea să recupereze ceea ce producția anterioară lui a refuzat, trebuind să se concretizeze și, prin urmare, să se limiteze constant. Nici o operă particulară nu este ceea ce estetica tradițională ridică în slăvi, adică totalitate. Fiecare este la fel de insuficientă pe cît este de incompletă, este amputată și este retezată de propriul potențial, iar acest lucru este în flagrantă opoziție cu ideea de succesiune directă între opere. Excepție fac, de exemplu, anumite serii în care mai ales pictorii reiterează pînă la extrem, deci cu toate variațiile și evoluțiile posibile, o concepție plastică. Dar această structură discontinuă nu este nici necesară cauzal, nici contingentă și disparată. Dacă nu există tranziție de la o operă la alta, succesiunea lor este, totuși, condiționată de unitatea problemei. Progresul, negarea a ceea ce există prin noi începuturi, are loc în interiorul acestei unități. Problemele, fie că n-au fost rezolvate de operele anterioare, fie că se nasc din propriile soluții, așteaptă să fie tratate, iar acest lucru necesită uneori o ruptură. Totuși, pînă și unitatea problemei nu este o structură generală a istoriei artei. Problemele pot fi uitate, iar antitezele istorice în care teza nu mai este depășită pot să se constituie. Se poate afla ontogenetic cît de puțin continuu este progresul artei pe plan filogenetic. Novatorii sînt rareori

B.C.U. „M. EMINESCU" IAȘI

mai stăpîni ai vechiului decît au fost înaintașii lor. Cel mai adesea ei stăpînesc vechiul superficial. Nici un progres estetic nu are loc fără uitare; iată de ce nici un progres nu există în afara regresului. Brecht a ridicat uitarea la rang de program, plecînd de la motivele unei critici culturale care, pe bună dreptate, suspecta tradiția spiritului a fi o cușcă aurită a ideologiei. Faze de uitare și, în mod complementar, faze de reapariție a ceea ce a fost îndelung interzis – cum e cazul poeziei didactice la Brecht – ating în mod evident mai puțin operele particulare decît genurile; la fel se comportă și tabu-urile, cum ar fi acela ce lovește azi poezia subiectivă și, mai ales, erotică, odinioară expresii ale emancipării. Continuitatea nu poate fi construită decît plecîndu-se de la mare distanță. Istoria artei prezintă mai curînd nodozități. Se poate vorbi, fără îndoială, de o istorie parțială a genurilor – a picturii peisagiste, a portretului, a operei –, dar aceasta nu poate fi investită pînă la exces. Acest fapt se verifică în mod frapant prin practica parodiilor și contrafacerilor din vechea muzică. În opera lui Bach, metoda componistică, adică acea complexitate și densitate a compoziției muzicale, este în mod veritabil progresivă și oricum mai importantă decît faptul că Bach a compus pe teme profane sau religioase, ori vocal sau instrumental. În aceeași măsură, nominalismul acționează retroactiv asupra cunoașterii artei vechi. Imposibilitatea unei construcții univoce a istoriei artei și caracterul fatal al temei progresului, fie că acesta există sau nu, își au sursa în caracterul ambiguu al artei: ca element încă socialmente determinat în autonomia sa și ca element social. Atunci cînd caracterul social al artei cîștigă în fața caracterului autonom, atunci cînd structura sa imanentă contrazice în mod evident raporturile sociale, autonomia artei este sacrificată în același timp cu continuitatea. Faptul că istoria spiritului ignoră aceasta în mod idealist constituie unul din punctele ei slabe. Cel mai adesea, atunci cînd continuitatea se rupe, relațiile de producție se impun în fața forțelor productive; nu avem nici un motiv să admitem un astfel de triumf al societății. Arta este mijlocită prin totalitatea socială, așadar prin structura socială dominantă a momentului. Istoria sa nu se organizează linear, plecînd de la cauze particulare; nici o necesitate univocă nu conduce de la un fenomen la altul. Istoria artei nu poate fi numită necesară decît în legătură cu tendința socială globală, dar nu în manifestările ei singulare. Construcția ei compactă decretată de sus și credința în incomensurabilitatea geniului operelor izolate, care le sustrage domeniului necesității, sînt tot la fel de false. Este imposibil de conceput o teorie a artei lipsită de contradicții: esența istoriei artei este în sine contradictorie.

Este incontestabil faptul că materialele istorice și stăpînirea lor, tehnica, progresează. Descoperiri precum cea a perspectivei în pictură și cea a polifoniei în muzică sînt exemplele cele mai elocvente. În plus, progresul nu poate fi negat nici măcar în interiorul procedurilor tehnice stabilite, acolo manifestîndu-se în chipul elaborării perseverente. Așa stau lucrurile încă de la începuturile diferențierii conștiinței armonice în epoca basului continuu pînă în zorii muzicii moderne, ori în trecerea de la Impresionism la Pointillism. Cu toate acestea, acest progres evident nu este pur și simplu un progres al calității. Doar cineva atins de cecitate poate contesta faptul că, în trecerea de la pictura unui Giotto sau Cimabue la cea a lui Piero della Francesca, mijloacele s-au îmbogățit, dar a conchide de-aici că tablourile celui din urmă ar fi mai bune decît frescele de la Assisi ar fi pur snobism. Este posibil să ne întrebăm despre calitatea unei opere de artă izolate și să o judecăm pe aceste baze, fapt ce implică și raporturi în judecata relativă la opere diverse, însă astfel de aprecieri se transformă în snobism antiartistic, de îndată ce se stabilesc comparații de genul „acesta e mai bun decît celălalt“. Aceste controverse duc la stîlcirea limbajului cultural. După cum operele se detașează unele de altele prin calitatea lor, tot așa rămîn ele incomensurabile. Ele nu comunică între ele decît antitetic: „o operă de artă este dușmanul de moarte al celeilalte.“ Ele nu devin comparabile decît negîndu-se reciproc și realizîndu-și moartea prin viață. Este dificil de stabilit – altfel decît *in concreto* – care trăsături arhaice și primitive provin din procedeele tehnice și care din ideea obiectivă a lucrului. Cele două nu pot fi distinse decît arbitrar. Înseși insuficiențele pot fi revelatoare, iar calitățile eminente pot aduce prejudicii conținutului de adevăr, în cursul evoluției istorice. Atît de antinomică este istoria artei. Desigur, structura subcutanată a operelor instrumentale celor mai importante ale lui Bach n-a putut apărea decît grație unei palete orchestrale pe care compozitorul n-o avea pe-atunci la îndemînă. Ar fi, totuşi, absurd să doreşti unor tablouri medievale stăpînirea perspectivei, căci aceasta le-ar suprima expresia specifică. – Progresele pot fi depăşite prin progres. Diminuarea şi, în cele din urmă, dispariţia totală a perspectivei în pictura modernă atrage după sine corespondenţe cu pictura pre-perspectivistă, plasînd trecutul primitiv deasupra stadiilor intermediare; dar dacă se încearcă în prezent metode foarte primitive şi depăşite, dacă se revocă şi se interzice progresul stăpînirii materialului în producţia artistică actuală, aceste corespondeţe degenerează ele însele în filistinism. Chiar şi stăpînirea progresivă a materialului nu se obţine, uneori, decît cu preţul unei pierderi de dominaţie asupra materialului: Cunoaşterea precisă a muzicilor exotice, altădată respinse ca primitive, arată că polifonia şi raţionalizarea muzicii occidentale – două lucruri inseparabile –, care i-au conferit acesteia toată bogăţia şi profunzimea, au slăbit puterea de diferenţiere prezentă în infimele variaţii ritmice şi melodice ale monodiei. Această rigiditate a muzicii exotice, monotonă pentru urechile europeanului, constituie, în mod evident, condiţia diferenţierii amintite. Presiunea ritualică a vitalizat facultatea de diferenţiere în interiorul strîmtului domeniu care o tolera, pe cînd muzica europeană, nesupusă aceleiaşi presiuni, a avut mai puţină nevoie de un astfel de corectiv. Este şi motivul pentru care doar ea a atins o veritabilă autonomie a artei, iar conştiinţa imanentă ei nu mai poate face abstracţie de acest fapt. Dincolo de orice dubiu este faptul că o putere de diferenţiere mai subtilă, ceea ce înseamnă mereu şi un aspect al stăpînirii estetice a materialului, este legată de spiritualizare; este corelatul subiectiv al unei disponibilităţi obiective, aptitudinea de a simţi ceea ce a devenit posibil. Arta însăşi devine prin aceasta mai liberă să protesteze împotriva stăpînirii materialului. Arbitrariul în involuntar este o formulă paradoxală pentru a desemna rezolvarea posibilă a antinomiei dominaţiei estetice. Dominaţia materialului implică spiritualizarea, iar aceasta, ca emancipare a spiritului faţă de un Altul, se pune astfel în pericol. Spiritul estetic suveran manifestă mai curînd o tendinţă de a se comunica, decît de a aduce lucrul înspre limbaj, cum ar fi suficient ideii plenare de spiritualizare. Acel *prix du progrès* este inerent progresului însuşi. Simptomul cel mai palpabil al acestui preţ, declinul autenticităţii şi al caracterului obligatoriu, sentimentul crescînd al contingenței, este identic cu progresul stăpînirii materialului ca elaborare completă și crescîndă a operei particulare. Nu e sigur dacă această pierdere este efectivă sau doar aparentă. Un lied din *Winterreise* poate apărea mai autentic conștiinței naive, și chiar și muzicianului, decît un lied de Webern, ca și cum, în primul caz, Schubert ar fi atins ceva obiectiv, iar în al doilea compozitorul ar fi limitat conținutul la o experiență pur individuală. Dar o astfel de distincție este problematică. În operele de calibru ale lui Webern, diferențierea care, pentru o ureche neformată, aduce prejudiciu obiectivității conținutului, se confundă cu capacitatea progresivă de a obține o elaborare completă și mai precisă, de a elibera opera de restul de schematism, iar acest fapt poartă chiar numele de obiectivare. În experiența intimă a artei moderne autentice, sentimentul de contingență care o provoacă dispare atît timp cît acționează necesitatea unui limbaj care să nu fie pur și simplu eliminat de o nevoie subiectivă de expresie, ci să se imprime procesului obiectivării de la sine. Operele de artă în sine nu sînt, desigur, indiferente față de transformarea caracterului lor obligatoriu în monadă. Nu se poate explica faptul că ele par a fi devenit mai indiferente doar prin diminuarea impactului lor social. Anumite elemente arată că operele își pierd coeficientul de fricțiune, îndreptîndu-se către pura lor imanență; ele pierd un moment care ține de esența lor, ba chiar devin mai indiferente în sine. Totuși, faptul că tablouri radical abstracte pot fi expuse în galerii fără a provoca iritare nu justifică nicicum o restaurație a artei figurative care să placă *a priori*, chiar dacă l-am alege pe Che Guevara în scopul de a obține concilierea cu obiectul. În cele din urmă, progresul nu este doar un progres al dominației materialului și al spiritualizării, ci și un progres al spiritului în sens hegelian, al conștiinței libertății sale. Se poate discuta la nesfîrșit problema dacă dominația materialului la Beethoven este un progres față de cea din creația lui Bach; și unul și celălalt își stăpînesc perfect materialul în dimensiunile lui diferite. Întrebarea care dintre cei doi este superior celuilalt este oțioasă. Nu și constatarea că vocea subiectului ajuns la maturitate, emanciparea față de mit și concilierea cu acesta – altfel spus: conținutul de adevăr – a evoluat mai mult la

Beethoven decît la Bach. Acest criteriu le eclipsează pe toate celelalte.

Termenul estetic care desemnează dominația materialului, tehnica – o vocabulă moștenită din uzajul antic, care așeza artele printre activitățile artizanale – este în semnificația sa actuală de dată recentă. El vehiculează caracteristicile unei perioade în timpul căreia, prin analogie cu știința, metoda aplicată obiectelor apărea drept una independentă de conținutul ei. Toate procedeele artistice care formează materialul și se lasă ghidate de acesta sînt înțelese retrospectiv sub aspectul tehnologic; la fel se întîmplă și cu cele care s-au desprins direct din practica artizanală, din producția medievală de bunuri de consum, de care arta nu s-a îndepărtat niciodată întru totul, pentru a nu cădea pradă integrării capitaliste. În artă, pragul dintre artizanat și tehnică nu este, ca în producția materială, o cuantificare riguroasă a procedeelor, căci ar fi incompatibilă cu urmărirea *telos*-ului calitativ. Dar nu este nici introducerea de mașini, ci mai curînd preponderența situației în care conștiința dispune liber de toate mijloacele, contrar tradiționalismului sub acoperirea căruia faptul de a dispune a ajuns la maturitate. Față de conținutul artei, aspectul tehnic nu este decît unul printre multe altele. Nu există opere care să nu fie nimic altceva decît totalitatea momentelor lor tehnice. Faptul că privirea ațintită asupra unei opere de artă care nu observă nimic altceva decît că aceasta este lucrată într-un anumit fel rămîne dincoace de experiența artistică este, la drept vorbind, un loc comun riguros apologetic, pe care-l proclamă ideologia culturală. El are, totuși, ceva adevărat în raport cu luciditatea, acolo unde luciditatea este abandonată. Tehnica este, totuși, constitutivă pentru artă, pentru că ea rezumă faptul că orice operă de artă este produsă de oameni și că aspectul ei artistic este tot produsul lor. Trebuie distinsă tehnica de conținut; nu este ideologică decît abstracția care distinge ceea ce depășește tehnica de pretinsa tehnică pură și simplă, ca și cum aceasta din urmă și conținutul nu s-ar genera reciproc în operele importante. Viziunea nominalistă a lui Shakespeare despre o individualitate perisabilă și infinit bogată în sine, ca un conținut specific al artei, este funcția succesiunii anti-tectonice și cvasi-epice a scenelor foarte scurte; tot astfel, această tehnică episodică provine în mod necesar din conținut, dintr-o experiență metafizică ce erodează ordinea reprezentată de vechea unitate. În termenul popesc de mesaj, raportul dialectic dintre conținut și tehnică este reificat într-o simplă dihotomie. Tehnica este cheia înțelegerii artei; doar ea conduce gîndirea spre interiorul operelor de artă. Dar ea nu e de folos decît aceluia care vorbește limba lor. Deoarece conținutul nu este un element fabricat de om, tehnica nu acoperă totalitatea artei. Trebuie extrapolat acest conținut, plecîndu-se doar de la concretizarea realizată de tehnică. Tehnica este figura determinabilă a enigmei operelor de artă, figură atît rațională cît și non-conceptuală. Ea autorizează judecata în zona lipsită, în mod normal, de judecată. Desigur, problemele tehnice ale operelor de artă se complică la infinit și nu pot fi rezolvate printr-o formulă. Dar aceste probleme se pot rezolva, în principiu, în mod imanent. Dincolo de gradul de „logică“ al operelor, tehnica mai poate oferi și gradul de suspendare al acestora. Cutumei vulgare i-ar plăcea să-l elimine, însă ar fi fals, căci tehnica unei opere de artă este constituită de chiar problemele acestei opere, spre exemplu de problema aporetică pe care ea și-o pune în mod obiectiv. Doar plecînd de-aici se poate conchide în ce constă tehnica unei opere, dacă ea este satisfăcătoare sau nu. Tot așa, problema obiectivă a operei nu poate fi dedusă decît din complexitatea tehnică a acesteia. Dacă nici o operă de artă nu poate fi înțeleasă fără să fie înțeleasă tehnica ei, atunci și reciproca e valabilă. Gradul de universalitate sau de caracter monadologic al tehnicii, dincolo de specificarea unei opere, variază în cursul istoriei. Totuși, chiar și în epocile care idolatrizează stilurile obligatorii, tehnica veghează ca aceste stiluri să nu guverneze abstract, ci să se insereze în dialectica individuării. Importanța tehnicii este mai mare decît ar vrea filistinul iraționalist să dea de înțeles. Ne dăm seama ușor de acest fapt, căci de îndată ce conștiința este capabilă de experiență artistică, arta i se deschide cu atît mai îmbelșugat, cu cît conștiința pătrunde în complexitatea operei. Înțelegerea estetică crește și ea o dată cu precizarea facturii tehnice. Să afirmi că ar ucide conștiința, este o înșelătorie. Doar falsa conștiință este mortală. Meseria face arta comensurabilă pentru conștiință, pentru că ea poate fi învățată. Ceea ce un maestru găsește că trebuie spus cu severitate asupra lucrărilor elevului său este un prim model de lipsă de meserie. Corecțiile sînt modelul meseriei însăși. Aceste modele sînt preartistice, în măsura în care repetă exemple și reguli dinainte stabilite. Totuși, ele conduc spre o treaptă superioară, atunci cînd mijloacele tehnice utilizate sînt comparate cu obiectul vizat. La un stadiu primitiv depășit rareori de manualul de compoziție tradițional, maestrul va dezaproba cvintele paralele și va propune, în locul lor, conduite vocalice mai bune. Dacă nu e pedant, el va arăta elevului în ce măsură cvintele paralele sînt legitime ca mijloace artistice precise în scopul obținerii, ca la Debussy, a anumitor efecte voite, dar și că, în realitate, interdicția își pierde sensul în afara sistemului tonal. Meseria își abandonează forma sa detașabilă și limitată. Ochiul experimentat care survolează o partitură sau un desen se asigură aproape mimetic și preanalitic de faptul dacă acel *objet d'art* în cauză revelă meseria care-i conferă nivelul formal. Dar nu trebuie să rămînem aici; este necesar să luăm în discuție meseria care se prezintă înainte de toate ca un suflu, un soi de aură a operelor de artă, în contradicție poate doar cu concepțiile pe care le au diletanții despre abilitatea artistică. Momentul auratic ce se asociază aparent paradoxal meseriei este amintirea mîinii care, cu tandrețe și aproape mîngîietor, abia atinge conturul operelor și, articulîndu-le, le și îmblînzește forma. Analiza dă socoteală de acest lucru și face chiar parte din meserie. Față de arhicunoscuta funcție sintetică a operelor de artă, momentul analitic este în mod curios neglijat. El reprezintă polul invers al sintezei și joacă rolul său în economia elementelor pe baza cărora se organizează opera. El este, în mod obiectiv, la fel de inerent operelor de artă ca și sinteza. Șeful de orchestră care analizează o operă pentru a o executa adecvat, în loc de a o mima, reproduce o condiție a existenței operei însăși. Analiza trebuie să atingă indicii care traduc o concepție superioară asupra meseriei; în muzică, de exemplu, „fluxul" unei bucăți nu este conceput în funcție de măsurile izolate, ci lasă în urmă individualitatea acestora, anume prin funcția de curbare a mișcării, de preluare a impulsurilor care își urmează unul altuia, în loc să se sleiască într-o juxtapunere sacadată. Această mobilitate a conceptului de tehnică constituie adevăratul *gradus ad Parnassum*. Faptul nu devine evident decît într-o cazuistică estetică. Cînd Alban Berg a răspuns nu la întrebarea, pusă atît de naiv, dacă la Strauss nu s-ar putea admira și tehnica, el viza caracterul facultativ al metodei straussiene, care calcula cu circumspecție o suită de efecte, fără ca, în plan pur muzical, aceste efecte să provină unul din altul sau să se ceară reciproc. Această critică tehnică a operelor în sine foarte tehnice ignoră, bineînțeles, concepția dată în permanență de principiul surprizei, care își transpune unitatea tomai în suspendarea iraționalistă a ceea ce tradiția stilului obligatoriu numea logică și unitate. Sîntem tentați să obiectăm că o astfel de concepție asupra tehnicii uită imanența operei de artă, vine din exterior, din idealul unei școli, precum cea a lui Schönberg, că menține în mod anacronic logica muzicală tradițională în postulatul variației evolutive, pentru a o mobiliza împotriva tradiției. Dar această obiecție ar trece pe lîngă fenomenul artistic. Critica formulată de Berg relativ la meseria lui Strauss este pertinentă, căci cel ce refuză logica este incapabil de elaborarea completă căreia îi slujește meseria. Tăieturile și salturile acelui *imprévu* care-l anunță deja pe Berlioz provin, desigur, din ceva voit; totuși, ele taie și elanul desfășurării muzicale, înlocuindu-l cu un gest avîntat și plin de vervă. O muzică organizată pe baza unei dinamici temporale precum cea a lui Strauss este incompatibilă cu o metodă care nu organizează în mod exact succesiunea temporală. Scopul și mijloacele se contrazic. Dar contradicția nu se limitează la totalitatea mijloacelor. Aceasta atinge scopul, glorificarea contingenței care ridică la rangul de libertate ceea ce nu e decît anarhia producției de mărfuri și brutalitatea celor care o controlează. Ideea unui progres linear al tehnicii artistice ar folosi un alt concept fals de continuitate și n-ar ține seama de conținut; mișcările de eliberare tehnice pot fi afectate de falsitatea conținutului. Atunci cînd Beethoven spune că numeroase efecte ce sînt atribuite în mod curent geniului compozitorului nu sînt datorate, în fapt, decît folosirii abile a acordului de septimă micșorată, el insistă asupra legăturii strînse dintre tehnică și conținut. Demnitatea unei astfel de modestii condamnă toate pălăvrăgelile pe tema creației. Doar obiectivitatea lui Beethoven face dreptate atît aparenței estetice cît și evidenței. Sesizarea dezacordurilor dintre tehnică – ceea ce vrea opera de artă, adică esențialmente stratul ei expresiv și mimetic – și conținutul de adevăr al operei provoacă adesea revolte împotriva celei dintîi. Este inerent conceptului ei de a se emancipa în defavoarea scopului ei și de a se preschimba în scop în sine, ca o activitate ce merge în gol. Contra acestui fapt reacționează Fauvismul în pictură ori acel Schönberg al atonalității libere, raportîndu-se la bogăția orchestrală a noii școli germane. În eseul său asupra *Problemelor predării artelor*[84], Schönberg, care a insistat mai mult ca orice alt muzician din epocă pe o practică coerentă a meseriei, atacă în mod expres credința într-o tehnică fără de care n-ar exista salvare. Tehnica reificată atrage uneori corecțiuni care se apropie de elementul sălbatic, de barbar, de tehnicile primitive anti-artistice. Ceea ce se impune sub numele de artă modernă a fost, în epocă, eliminat de acest impuls, care nu putea să se organizeze limitativ, ci s-a transformat peste tot în tehnică. Acest impuls nu era, totuși, regresiv. Tehnica nu este abundența de mijloace, ci forța înmagazinată de a se măsura cu ceea ce opera cere de la sine în mod obiectiv. Această idee despre tehnică este uneori favorizată de reducerea mijloacelor, mai mult decît de acumularea lor, care o epuizează. Prin grandioasa lor neîndemînare de a ataca prea vivace, aridele *Piese pentru pian op. 11* de Schönberg domină tehnic orchestra vieții eroului, din care oricum nu se aude decît un extras de partitură, astfel încît mijloacele nu mai joacă nici un rol în legătură cu scopul lor firesc, anume cu apariția acustică a imaginatului. Ne-am putea întreba dacă tehnica ulterioară, de maturitate, a lui Schönberg nu regresează dincoace de actul de suspendare al celei anterioare. Dar chiar și emanciparea tehnicii care o leagă de dialectica ei nu este doar păcatul comun al nevoii pure de expresie. Pe baza legăturii sale strînse cu conținutul, tehnica are o viață legitimă care îi este proprie. Se întîmplă ca arta, în transformările sale, să aibă nevoie de acele momente la care a trebuit să renunțe. Faptul că pînă în ziua de azi revoluțiile artistice au devenit reacționare nu este nici explicat, nici scuzat pe această cale, dar este măcar pus în relație cu fenomenul. Interdicțiile cunosc un aspect regresiv, inclusiv pe cel al abundenței luxuriante și al complexității. Iată de ce, chiar îmbibat de refuz, acest moment se relaxează. Este una din dimensiunile procesului de obiectivare. La circa zece ani după al doilea război mondial, compozitorii se săturaseră de punctualitatea post-weberniană – cel mai marcant exemplu ar fi *Marteau sans maître* de Boulez – și procesul de obiectivare s-a repetat, de data aceasta însă ca o critică a ideologiei noului început, ori a „orei zero". Iar cu patruzeci de ani înainte, Picasso, cel de după *Demoiselles d'Avignon*, s-a orientat spre Cubismul sintetic, ceea ce ar putea avea o semnificație echivalentă. În nașterea și dispariția alergiilor tehnice se manifestă aceleași experiențe istorice ca și în conținut: prin aceasta comunică el cu tehnica. – Ideea kantiană de finalitate, prin care se stabilea conexiunea dintre artă și elementul interior al naturii, este foarte aproape de cea de tehnică. Factorul prin care operele de artă, avînd o finalitate, se organizează în modul care îi este refuzat existenței pure și simple, constituie tehnica lor. Ele nu dobîndesc o finalitate decît datorită acesteia. Insistența asupra tehnicii în artă îl deconcertează pe snob din cauza simplității sale: se poate lesne sesiza proveniența tehnicii din *praxis*-ul prozaic, din fața căruia arta se retrage îngrozită. Arta nu e niciunde atît de complice iluziilor precum în aspectul tehnic indispensabil al forței sale magice, căci doar prin tehnică, prin mediul cristalizării sale, arta se îndepărtează de prozaismul snobului. Tehnica se îngrijește ca opera de artă să fie mai mult decît o aglomerare a ce există în fapt, iar acest Mai-mult constituie conținutul său.

---

[84] *Cf.* Arnold Schönberg, „Probleme des Kunstunterrichts", în: *Musikalisches Taschenbuch*, anul 2, Viena 1911.

În limbajul artistic, expresii precum tehnică, meserie, artizanat sînt sinonime. Se subliniază astfel aspectul artizanal anacronic care nu i-a scăpat unui melancolic gen Paul Valéry, acesta adăugîndu-i și un element idilic – și aceasta tocmai într-o perioadă în care nici un adevăr nu-și mai poate permite să fie inocent. Cu toate acestea, atunci cînd arta autonomă absoarbe în mod serios procedeele tehnice industriale, acestea îi rămîn exterioare. Reproductibilitatea în masă nu a devenit legea sa formală imanentă, după modelul identificării victimei cu agresorul. Chiar și în tehnica cinematografică, aspectele industriale și artizanale sînt, sub presiunea factorului socio-economic, divergente în plan estetic. Industrializarea radicală a artei, adaptarea ei integrală față de standardele tehnice atinse, se lovește de ceea ce, în artă, refuză să se integreze. Dacă tehnica se orientează înspre industrializare, atunci acest lucru se petrece mereu, pe plan estetic, în defavoarea completei constituiri imanente și, din această cauză, în detrimentul tehnicii însăşi. În acest mod, în artă se insinuează un aspect arhaic ce o compromite. Predilecţia fanatică a tinerelor generaţii pentru jazz protestează, fără să o ştie, chiar împotriva acestui fenomen şi revelă în acelaşi timp o contradicţie implicită, căci producţia care se adaptează industriei – sau care se comportă ca şi cum ar fi făcut-o – şchioapătă prin constituţia sa neajutorată în urma forţelor productive artistice ale compoziţiei muzicale. Tendinţa de a manipula hazardul, pe care o putem constata astăzi în cele mai diverse media, este cu certitudine o tentativă printre multe altele de a evita intempestivul în artă – adică, într-o anumită măsură, supraabundenţa de tehnici artizanale, fără a le livra raţionalităţii funcţionale a producţiei de masă. Doar printr-o reflecţie serioasă asupra raportului dintre operele de artă şi finalitate se poate aborda mai îndeaproape problema artei în era tehnicii, dar această problemă nu este numai inevitabilă, ci şi suspectă din cauza zelului ei şi a caracterului de slogan naiv din punct de vedere social. La drept vorbind, operele de artă sînt definite cu ajutorul tehnicii ca un scop în sine. Dar acel *terminus ad quem* al lor nu-şi are locul decît în ele, nu în afară. Este motivul pentru care tehnica finalităţii lor imanente rămîne şi ea „fără scop", deşi are în mod constant drept model o tehnică extraestetică. Formula paradoxală a lui Kant exprimă un raport antinomic, fără ca autorul antinomiei s-o fi explicitat; prin tehnicitatea lor, care le leagă inevitabil de formele funcţionale, operele de artă intră în contradicţie cu absenţa finalităţii lor. În artele aplicate, produsele sînt adaptate unor scopuri precum forma aerodinamică, vizînd diminuarea frecării cu aerul. Aceste fapt constituie un avertisment fatidic la adresa artei. Momentul irepresibil raţional, care se reduce la tehnica artelor aplicate, lucrează împotriva lor. Dar nu e vorba aici de pericolul ca raţionalitatea să ucidă mereu ceva, non-conştientul sau substanţa; doar tehnica face arta capabilă să absoarbă non-conştientul. Ci, în virtutea autonomiei sale absolute, opera de artă complet elaborată, în puritatea şi raţionalitatea ei, ar lichida diferenţa care o separă de existenţa empirică şi s-ar asimila contrariului ei fără să-l imite, anume mărfii. N-ar mai fi deloc posibil de a distinge operele de artă de cele perfect funcţionale, decît poate doar prin faptul că cele dintîi nu urmăresc nici un scop, iar aceasta ar fi o minciună. Totalitatea scopului intraestetic conduce la problema finalității artei în afara sferei artistice, dar eșuează chiar în fața acestei probleme. Judecata conform căreia opera de artă strict tehnică a eșuat continuă să fie valabilă, iar cine renunță la propria tehnică este inconsecvent. Dacă tehnica reprezintă limbajul artei, atunci ea îi lichidează totuși limbajul; ea nu poate scăpa de aici. Nu trebuie fetișizat, în nici o circumstanță, noțiunea de forță productivă tehnică. Arta ar deveni altminteri reflexul acelei tehnocrații care este socialmente o formă de dominație mascată sub aparența raționalității. Forțele tehnice productive nu sînt nimic pentru sine. Ele nu au valoare decît prin locul pe care-l ocupă în raportul cu scopul lor și, în cele din urmă, cu conținutul de adevăr a ceea ce este scris, compus sau pictat. Este adevărat că această finalitate a mijloacelor nu este transparentă în artă. Scopul se disimulează adesea în tehnologie, fără ca aceasta să se simtă imediat confruntată cu el. Dacă la începutul secolului al XIX-lea s-a descoperit tehnica instrumentării și dacă s-a simțit nevoia de a o dezvolta, e sigur că acest fapt a avut aspecte tehnocratice saint-simoniene. Relația cu scopul unei integrări a operelor în toate dimensiunile lor nu a apărut decît într-o etapă ulterioară și a modificat apoi calitativ tehnica orchestrală în sine. Împletirea în artă a mijloacelor și scopurilor îndeamnă la prudență față de judecățile categorice asupra *quid pro quo*-ului lor. Chiar și așa, nu e sigur că adaptarea la o tehnică extraestetică ar putea să fie fără probleme un progres pe plan intraestetic. Bunăoară, cu greu am putea vedea în *Simfonia Fantastică* a lui Berlioz, pandant al primelor expoziții mondiale, un progres în comparație cu opera tîrzie concomitentă a lui Beethoven. Plecînd de la această epocă, secătuirea mijlocirii subiective – la Berlioz, lipsa de elaborare muzicală completă și veritabilă –, care însoțește aproape cu regularitate tehnicizarea, și-a exercitat efectul ei nociv asupra artei. Opera tehnologică nu este *a priori* mai coerentă decît cea care se repliază asupra sieși pentru a răspunde industrializării și este frecvent în afluxul efectului ca „efect fără cauză". Ceea ce e just în reflecțiile despre artă din era tehnologiei – după cum spun ziarele –, epocă ce se caracterizează atît prin raporturile sociale de producție, cît și prin stadiul forţelor productive, nu este atît adecvarea artei la dezvoltarea tehnicii, cît modificarea experienţelor constitutive care se sedimentează în operele de artă. Problema este cea a lumii estetice a imaginilor: cea preindustrială trebuia să dispară fără drept de apel. Fraza cu care Benjamin îşi începe reflecţiile despre Suprarealism: „Nu se mai ştie visa la floarea albastră"[85] reprezintă o frază cheie. Arta este mimesis-ul lumii imaginilor şi, în acelaşi timp, nu face decît să-i inducă forme de organizare prin al ei *Aufklärung*. Dar lumea imaginilor, în întregime istorică, este ratată prin ficţiunea unei lumi imagistice care ar şterge raporturile sub care trăiesc oamenii. Utilizarea mijloacelor tehnice în sine, care sînt la îndemînă şi pot fi întrebuinţate de artă în funcţie de conştiinţa ei critică, nu rezolvă dilema exprimată în întrebarea, dacă şi cum ar fi posibilă o artă care – după cum şi-o închipuie inocenţii incurabili – s-ar potrivi prezentului. Doar autenticitatea unei experienţe care scapă de nemijlocirea pierdută mai poate garanta arta. Nemijlocirea comportamentului estetic nu este decît nemijlocire a unui element universal mijlocit. Faptul că, în ziua de azi, cel ce se plimbă prin pădure, fără să caute deliberat zonele cele mai retrase, aude vacarmul avioanelor cu reacţie, nu face pur şi simplu natura inactuală în mod obiectiv, demnă de a fi celebrată în lirică. Impulsul mimetic este afectat de acest fenomen. Lirismul naturii este anacronic nu numai prin subiectul său, ci şi deoarece conţinutul său de adevăr a dispărut. Acest lucru poate ajuta la explicarea aspectului anorganic al poeziei lui Beckett ori Celan. Aceasta nu vrea nici natură, nici industrie. Dar tocmai integrarea industriei duce la poetizare, după cum ştim deja din Impresionism, şi contribuie în parte la pacea cu absenţa păcii. Arta ca formă de reacţie anticipatoare nu mai poate – presupunînd că a putut vreodată – să anexeze nici natura virgină, nici industria care o mutilează pe aceasta. Imposibilitatea celor două este, fără îndoială, legea ascunsă a deturnării estetice a obiectului. Imaginile perioadei postindustriale sînt pline de obiecte moarte; ele vor, anticipînd, să condamne războiul atomic, la fel cum înainte cu patruzeci de ani Suprarealismul salva Parisul în imagini, reprezentîndu-l ca și cum vacile ar fi putut paște acolo, vaci după care populația din Berlinul bombardat a rebotezat apoi aleea Kurfürstendamm*. Asupra întregii tehnici artistice planează, în raport cu scopul ei, o umbră de iraționalitate, contrariul celei de care o acuză iraționalismul estetic. Această umbră este anatema tehnicii. Este adevărat că atît tehnicile, cît și tendința evoluției nominaliste în ansamblul ei nu pot fi concepute fără un moment de universalitate. Cubismul sau compoziția dodecafonică sînt, conform principiului lor, proceduri universale în epoca negării universalității estetice. Tensiunea dintre o tehnică obiectivantă și esența mimetică a operelor de artă este rezolvată în efortul de salvare în durată a fugitivului, efemerului, ca pe ceva invulnerabil prin reificarea care-l însoțește. Este probabil că noțiunea de tehnică artistică nu și-a atins specificitatea decît prin această muncă de Sisif. Ea se aseamănă unui *tour de force*. Teoria lui Valéry, teorie rațională despre iraționalitatea estetică, gravitează în jurul acestei probleme. Impulsul artei de a obiectiva fugitivul și nu permanentul îi poate alimenta istoria. Hegel nu și-a dat seama de acest lucru și a ignorat, din această cauză, în sînul dialecticii sale nucleul temporal al conținutului de adevăr. Subiectivizarea artei în cursul secolului al XIX-lea – epocă de mari eliberări de forțe productive – n-a sacrificat ideea obiectivă de artă, ci, temporalizînd-o, a modelat-o mai pur decît o făcuse puritatea clasicistă. Marea dreptate făcută astfel impulsului mimetic devine și cea mai mare injustiție, căci elementul permanent, obiectivarea, sfîrșește prin a nega impulsul mimetic. Dar greșeala trebuie căutată în ideea de artă, și nu în pretinsul ei declin.

---

[85] Walter Benjamin, *Schriften*, *op. cit.*, vol. 1, p. 421.

Nominalismul estetic este un proces în formă și devine formă el însuși. Și aici, universalul și particularul se mijlocesc. Interdicțiile nominaliste asupra formelor dinainte date sînt canonice în măsura în care ele ordonează. Critica formelor se confundă cu cea a adecvării lor formale. Distincția – foarte importantă pentru orice teorie a formelor – între închis și deschis constituie un prototip în această privință. Formele deschise sînt categorii de formă universale care caută echilibrul cu critica nominalistă a universalului. Aceasta se sprijină pe experiența eșecului inevitabil al unității dintre universal și particular, la care aspiră operele de artă. Nici un universal dinainte dat nu admite în sine și fără conflict particularul care nu derivă dintr-un gen. Universalitatea perpetuată a formelor devine incompatibilă cu propria sa semnificație, iar promisiunea rotunjimii, a lucrului închis și repliat asupra sieși, nu este realizată, căci ea privește acel element eterogen formelor care n-a tolerat, probabil, niciodată identitatea cu ele. Formele, care, în urma momentului unității lor, se lovesc, aduc prejudiciu formei însăși. Forma obiectivată față de Altul ei nu mai e deja formă. Sentimentul formei la Bach, care se opunea în multe privințe nominalismului burghez, nu consta din respect, ci în menținerea formelor tradiționale ori, mai exact, în evitarea fixării și consolidării lor: în această privință, Bach este nominalist plecînd de la sentimentul formei. Ce se laudă prin clișeul – nu lipsit de ranchiună – despre darul formei, mai ales cu referire la literatura romanescă, are și o doză de adevăr, dacă e vorba de aptitudinea de a menține față de ceea ce este format o anumită labilitate a formelor, de a se plia acestuia printr-o simpatie sensibilă, în loc de a se mulțumi cu stăpînirea sa, oricît de fericită ar fi aceasta. Sentimentul formelor informează asupra problematicii lor, asupra faptului că începutul și sfîrșitul unei mișcări muzicale, compoziția armonioasă a unui tablou ori riturile scenice precum moartea sau nunta unui erou sînt vane din cauza arbitrariului lor: ceea ce este format nu onorează forma structurării. Totuși, dacă renunțarea la ritualuri în ideea unui gen deschis – el însuși adesea convențional precum rondoul – se debarasează de minciuna necesității, această idee se vede expusă și mai mult contingenței. Opera de artă nominalistă trebuie să devină ceea ce este prin faptul că ea se organizează exclusiv de jos în sus și nu pentru că i se impun niște principii de organizare. Dar nici o operă abandonată orbește sieși nu posedă în sine această forță de organizare care i-ar trasa limitele obligatorii: a-i recunoaște o astfel de forță înseamnă a o fetișiza realmente. Nominalismul estetic eliberat, precum critica filozofiei lui Aristotel, lichidează orice formă ca supraviețuire a unui Fiind-în-sine spiritual. El ajunge, astfel, la o facticitate literală, iar aceasta este de neconciliat cu arta. S-ar putea arăta, luînd exemplul unui artist de nivel formal exemplar ca Mozart, că operele sale cele mai îndrăznețe prin formă și, deci, cele mai autentice traduc intens descompunerea nominalistă. Caracterul de operă de artă, considerată ca artefact, este incompatibil cu postulatul unei opere în întregime autodeterminate. Pe măsură ce sînt create, operele de artă primesc în același timp în ele acest aspect de lucru organizat și „guvernat", insuportabil pentru sensibilitatea nominalistă. În insuficiența formelor deschise – dificultățile resimțite de Brecht în redactarea unor deznodăminte cît de cît convingătoare pentru piesele sale sînt proba cea mai concludentă – culminează aporia istorică a nominalismului artistic. De altfel, nu trebuie neglijat un salt calitativ în tendința globală de a se merge către o formă deschisă. Vechile forme deschise s-au elaborat plecîndu-se de la forme transmise prin tradiție, modificate și păstrate totuși nu numai ca înveliș extern. Sonata vieneză clasică este, la drept vorbind, o formă dinamică, dar închisă și cu închiderea precară; rondoul, cu caracterul său non-obligatoriu de alternanță a refrenului și cupletelor, este o formă deliberat deschisă. Cu toate acestea, în textura a ceea ce este compus, diferența nu este atît de considerabilă. De la Beethoven la Mahler, s-au tot cultivat „rondo-sonate" care transplantau realizarea sonatei în rondo, oscilînd între jocul formei deschise și constrîngerea formei închise. Acest lucru a fost posibil deoarece forma însăși a rondoului nu se supune textual contingenței și nu se adaptează exigenței caracterului neconstrîngător decît ca formă stabilită, în spiritul epocii nominaliste și în amintirea rondelor mult mai vechi, alternanțe de cor și prim-solist. Rondoul se pretează mai mult standardizării ieftine decît sonata cu desfășurare dinamică, deoarece dinamica celei din urmă, în ciuda închiderii sale, nu admite constituirea de tipuri. Sentimentul formei care, în rondo, măcar lăsase loc contingenței, cere garanții pentru a nu vedea genul distrus. Formele preliminare la Bach, precum acel *Presto* din *Concertul italian*, erau mai flexibile, mai puțin fixate și mai bine articulate decît rondourile mozartiene, aparținînd unui stadiu ulterior al nominalismului. Răsturnarea calitativă s-a produs atunci cînd, în locul oximoronului formei deschise, au apărut proceduri care, indiferente la genuri, s-au orientat după preceptul nominalist; în mod paradoxal, rezultatele au fost mai închise decît cele ale predecesorilor lor concilianţi; tendinţa nominalistă spre autentic se opune formelor ludice ca moştenitoare ale divertismentului feudal. Elementul serios la Beethoven este burghez. Contingenţa eclipsează caracterul formal. În cele din urmă, contingenţa este o funcţie a structurării complete şi crescînde. Lucruri aparent atît de marginale, precum restrîngerea temporală a dimensiunii compoziţiilor muzicale şi formatele reduse ale celor mai reuşite tablouri ale lui Klee, se pot explica astfel. Resemnarea în faţa spaţiului şi timpului a cedat în faţa crizei formei nominaliste pînă la a ajunge la indiferenţă. Aşa numitul *action-painting*, pictura informală şi muzica aleatorie au dus la extremă acest moment de resemnare: subiectul estetic se dispensează de efortul punerii în formă a contingenţei adverse, efort care l-a adus la exasperare şi pe care nu-l mai poate îndura. El impută contingenţei responsabilitatea organizării. Dar, din nou, cîştigul este fals. Legitatea formală pe care am putea-o crede distilată de contingenţă şi eterogen rămîne ea însăşi eterogenă şi non-obligatorie pentru opera de artă, opusă artei ca fiind literală. Statistica serveşte la consolarea pentru absenţa formei tradiţionale. Situaţia e tipică pentru critica faţă de această absenţă. Operele de artă nominaliste au mereu nevoie de intervenţia mîinii directoare pe care o ascund din cauza principiului lor. În critica extrem obiectivă a aparenţei se introduce un element de aparenţă la fel de ireductibil pe cît este şi aparenţa estetică a oricărei opere de artă. Frecvent, în produsele artistice ale hazardului, este resimţită necesitatea de a le supune pe acestea procedurilor oarecum stilizante ale selecţiei. *Corriger la fortune* constituie fatalitatea operei de artă nominaliste. Căci norocul ei nu este aşa ceva. De această fatalitate ar vrea să scape prin orice mijloace operele de artă şi aceasta încă din Antichitate, de pe cînd luptau împotriva mitului. La Beethoven, a cărui muzică a fost la fel de afectată de temele nominaliste ca şi filozofia lui Hegel, se poate admira faptul că el imprimă intervenţiei postulate prin problematica formei autonomia şi libertatea subiectului ajuns la conştiinţa de sine. El legitimează, plecînd de la conţinut, ceea ce din punctul de vedere al operei autodeterminate ar trebui să apară drept violenţă. Nici o operă de artă nu-şi merită numele, dacă îndepărtează elementul de contingență opus legii sale. Căci forma, conform conceptului ei, nu este decît formă a ceva, iar acest ceva nu poate deveni simplă tautologie a formei. Dar necesitatea raportului dintre formă și un Altul subminează forma însăși; ea nu izbutește să fie vizavi de eterogen o structură pură, la care aspiră în calitate de formă, tot așa cum are nevoie de eterogen. Imanența formei în eterogen are limitele ei. În toată istoria ansamblului artei burgheze nu s-a putut decît depune efortul, dacă nu de a rezolva antinomia nominalismului, atunci măcar de a o structura la rîndul ei și a dobîndi forma plecînd de la negarea ei. În aceasta, istoria artei moderne nu este doar analoagă istoriei filozofiei; ea este riguros identică cu aceasta. Ceea ce Hegel numea realizarea adevărului era exact același lucru într-o atare mișcare.

---

* Kurfürstendamm, alee comercială de lux din Berlin, denumită în mod colocvial „Ku'damm“ (germ. „Kuh“: „vacă“) [n. trad.].

Necesitatea de a duce la obiectivare momentul nominalist – căreia acesta i se opune simultan – generează principiul construcției. Construcția este forma operelor care încetează să le mai fie impusă, dar care nici nu provine din ele însele, ci din reflectarea lor de către rațiunea subiectivă. Conceptul de construcție își are originea istorică în matematică. În filozofia speculativă a lui Schelling, el a fost aplicat pentru prima dată lumii obiective și trebuia să aducă acolo la un numitor comun elementul contingent și difuz și exigența formală. Nu sîntem departe de conceptul de construcție artistică. Obiectivarea este funcționalizată pentru că nu se mai poate sprijini pe nici o obiectivitate a universaliilor și este, totuși, prin definiție, obiectivare a impulsurilor. Deșirînd voalul formelor, nominalismul a scos arta *en plein air*, cu mult înainte ca acesta să devină un program nu atît de metaforic. Gîndirea și arta au fost dinamizate. Se poate pe bună dreptate generaliza faptul că arta nominalistă nu percepe șansa obiectivării decît în devenirea imanentă, în caracterul procesual al fiecărei opere. Totuși, obiectivarea dinamică, determinarea operei de artă ca ființare în sine, implică un moment static. În construcție, dinamismul se transformă complet în statism: opera construită este imobilă. Progresul nominalismului își atinge prin aceasta limitele. În literatură, prototipul dinamizării era intriga, iar în muzică execuția. Îndeletnicirea sîrguincioasă, opacă față de sine în ce-i privește scopurile și prizonieră, devine în execuțiile unui Haydn fundamentul obiectiv al definiției pentru ceea ce este perceput ca expresie a unui umor subiectiv. Activitatea particulară a temelor care-şi urmăresc propriile interese şi care se bizuie pe încredinţarea – un soi de reziduu ontologic – că tocmai prin aceasta ar sluji armoniei totalităţii evocă în mod incontestabil afectarea zeloasă, ipocrită şi limitată a intriganţilor, descendenţii diavolului tembel. Tembelismul său se infiltrează chiar şi în operele emfatice ale Clasicismului dinamic, după cum subzistă şi în capitalism. Funcţia estetică a unor astfel de mijloace a fost de a confirma dinamic şi printr-o devenire procesul eliberat prin particular, ceea ce opera instituie nemijlocit, premizele sale, în chip de rezultat. Este un soi de viclenie a necugetării, care-l arată pe intrigant în limitarea sa; individul suveran devine afirmare a acestui proces. Repriza, doar în muzică atît de tenace, reprezintă confirmare şi, ca repetare a ceva de fapt irepetabil, totodată lipsă de orizont. Intriga şi execuţia nu sînt doar activităţi subiective, deveniri temporale în sine. Ele reprezintă, în opere, şi viaţa eliberată, oarbă, care se consumă pe sine. Operele încetează să mai fie un bastion faţă de această viaţă. Orice intrigă, în sensul propriu şi în cel figurat, spune: aşa se petrec lucrurile în afară. În reprezentarea acestui *„comment c'est"*, operele de artă sînt inconştient pătrunse de Altul, iar ceea ce le este propriu, mişcarea spre obiectivare, sînt motivate de acest element eterogen. Acest lucru este posibil pentru că intriga şi execuţia, mijloace artistice subiective transplantate în opere, primesc în acestea din urmă caracterul de obiectivare subiectivă pe care-l posedă în realitate. Ele reproşează muncii sociale, dar şi caracterului limitat al acesteia, tot ce este potenţialmente superfluu. Această supraabundenţă este într-adevăr punctul de coincidenţă al artei cu mecanismul social real. Producţia de mărfuri răzbate, în forma cea mai sublimă, în momentul în care o piesă de teatru, un produs de tip sonata erei burgheze, este „muncită", adică descompusă în motivele cele mai infime şi obiectivată prin sinteza dinamică a acestor elemente. Raportul dintre acest procedeu tehnic şi procedeul material, dezvoltat cu începere din era industrială, nu e întru totul clar, dar evidenţa sa e de netăgăduit. Cu toate acestea, mecanismul în cauză nu se introduce în opere prin intermediul intrigii şi execuţiei doar ca viaţă eterogenă, ci şi ca lege a acestei vieţi: operele de artă nominaliste erau, fără să ştie, nişte *tableaux* *économiques*. Originea istorico-filozofică a umorului modern se află aici. Desigur, viața este reprodusă la exterior prin acest mecanism. Este un mijloc adaptat scopului; dar el reprimă orice scop pînă cînd devine scop în sine, adică realmente absurd. Acest fapt se repetă în artă prin aceea că intrigile, execuțiile și acțiunile, ori chiar crimele romanelor polițiste în literatura depravării, absorb tot interesul. În schimb, soluțiile vizate se degradează pînă la poncifă. Mecanismul real, care nu este prin definiție decît un pentru-Ceva, contrazice această definiție, devine absurd în sine și ridicol pentru geniul estetic. Haydn, unul din cei mai mari compozitori, a imputat în mod exemplar operelor de artă inutilitatea dinamicii prin care se obiectivizează finalul lor. Ceea ce este calificat, pe bună dreptate, ca umor la Beethoven, provine din același fenomen. Totuși, cu cît intriga și dinamica devin mai repede scopuri în sine – vezi exemplul intrigii din *Liaisons dangereuses*, devenită absurditate a temei –, cu atît ele devin mai comice în operele de artă. În aceeași măsură, și emoția subiectiv subordonată acestei dinamici se transformă mai repede în furie fără obiect, în moment de indiferență la individuare. Principiul dinamicii, de la care arta a sperat vreme îndelungată un echilibru durabil între universal și particular, devine protest. Și acest principiu este privat de magia sentimentului formal și este resimțit drept ceva inept. Această experiență provine de la mijlocul secolului al XIX-lea. Baudelaire, apologet al formei, dar și poet al vieții moderne, a exprimat acest fapt în dedicația de la *Spleen de Paris*, spunînd că ar fi putut opera o tăietură în narațiune oriunde i-ar fi plăcut lui sau oriunde i-ar fi convenit lectorului: „căci eu nu anulez voința nărăvașă a cititorului prin firul interminabil al unei intrigi superflue."[86] Ceea ce arta nominalistă organiza prin devenire nu se realizează decît din momentul în care se remarcă intenția funcției, care mai apoi este contrariată, calificînd-o de superfluă. Campionul esteticii artei pentru artă depune, într-un anumit fel, armele: acel *dégoût* al său se întinde și asupra principiului dinamic de care opera se debarasează ca Fiind-în-sine. De aici, legea oricărei arte devine anti-legea sa. La fel cum, pentru opera burgheză nominalistă, acel *a priori* formal static se învechește, acum este rîndul dinamicii estetice să devină caducă, în conformitate cu experiența formulată mai întîi de Kürnberger, dar care e omniprezentă în aproape fiecare vers și fiecare frază din Baudelaire, cum că viața nu mai există. Acest aspect nu s-a modificat în arta contemporană. Caracterul procesual este atins de critica aparenței, nu numai a aparenței estetice universale, ci și a progresului în sînul *status quo*-ului real. Procesul este demascat ca repetiție. Arta nu poate decît să se rușineze din acest motiv. În modernism este încifrat postulatul unei arte care încetează să se mai plieze pe disjuncția dintre static și dinamic. Indiferent față de clișeul dominant al dezvoltării, Beckett își face o datorie din a se mișca într-un spațiu infinit de mic, într-un punct fără dimensiuni. Acest principiu de construcție estetică ar fi ca principiul lui *il faut continuer* dincolo de static și ca baterea pasului pe loc, ca trecerea în conștiință a vanității dinamismului, dincolo de dinamic. În concordanță cu acest fapt, toate tehnicile constructiviste ale artei tind către statism. *Telos*-ul dinamicii Invariabilului nu este decît nefericire: poezia lui Beckett îl privește în față. Conștiința percepe caracterul limitat al progresului care-și este suficient sieși fără scop ca pe o iluzie a subiectului absolut. Muncii sociale nu-i pasă din punct de vedere estetic de pathosul burghez și aceasta încă de cînd surplusul de locuri de muncă a devenit realmente accesibil. Speranța suprimării muncii și amenințarea cu moartea frînează dinamica operelor de artă; cele două se anunță în ea, dar ei îi este imposibil să aleagă. Potențialul de libertate pe care îl lasă ea să se întrevadă este, în același timp, inhibat de situația socială și nu poate fi substanțial artei. De unde și ambivalența construcției estetice. Ea este capabilă să codifice abdicarea subiectului slăbit și să facă din alienarea absolută un element propriu artei – care ar fi căutat în mod normal contrariul –, după cum poate și anticipa imaginea unei stări conciliate, ea însăși situată dincolo de static și dinamic. Numeroase trimiteri înspre tehnocrație permit bănuiala că principiul de construcție continuă să fie subjugat estetic lumii administrate. Dar el poate avea ca rezultat o formă estetică încă necunoscută, a cărei organizare rațională ar anunța suprimarea tuturor categoriilor administrației, ca și a reflexelor lor în artă.

---

[86] Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, Paris 1954, p. 281 („Le spleen de Paris").

Înaintea emancipării subiectului, arta era în mod incontestabil mai direct legată de social decît urma să fie ulterior. Autonomia ei, emanciparea față de societate, era funcția conștiinței burgheze a libertății care, la rîndul ei, era strîns legată de structura socială. Înainte ca această conștiință să se fi constituit, arta era de fapt în sine în contradicție cu dominația socială și cu prelungirea acesteia în moravuri, dar nu și pentru sine. Începînd cu condamnarea ei în *Republica* lui Platon au existat periodic conflicte, dar nimeni n-ar fi conceput ideea unei arte fundamental în opoziție cu societatea, iar controalele sociale au avut un impact mult mai direct decît în epoca burgheză, mergînd pînă la statele totalitare. Pe de altă parte, burghezia a integrat arta în chip mai complet decît a făcut-o orice altă societate anterioară. Presiunea nominalismului ascendent exhiba din ce în ce mai mult caracterul social latent al artei; el este, de exemplu, incomparabil mai clar în roman decît în epopeea cavalerească intens stilizată și distanțată de realitate. Afluxul de experiențe, care încetează să mai fie reformulat prin genuri *a priori*, și necesitatea de a constitui forma plecînd de la aceste experiențe – adică de jos în sus – sînt deja „realiste“ în conformitate cu stadiul pur estetic, chiar înaintea oricărui conținut. Fără să mai fie dinainte sublimat de principiul stilizării, raportul conținutului cu societatea din care a izvorît devine, înainte de toate, mai pregnant – și aceasta nu numai în literatură. Genurile numite inferioare s-au ținut și ele departe de societate atunci cînd, precum în comedia atică, luau ca subiect raporturile civile și evenimentele vieții cotidiene. Fuga într-un soi de *no man's land* nu este doar o simplă fantezie de-a lui Aristofan, ci un moment esențial al formei comediei. Dacă printr-unul din aspectele sale arta este mereu un *fait social*, și anume ca produs al muncii sociale spirituale, atunci ea devine unul prin definiție o dată cu îmburghezirea sa. Ea își ia drept obiect raportul de artefact din societatea empirică; la începutul acestei evoluții se situează *Don Quijote*. Dar arta nu este socială nici din cauza modului ei de producție, în care se concentrează dialectica forțelor productive și a raporturilor de producție, nici prin originea socială a conținutului ei tematic. Ea devine astfel mai curînd prin poziția antagonistă pe care o adoptă față de societate; or, nu poate ocupa această poziție decît ca artă autonomă.

Cristalizîndu-se ca un lucru specific în sine, în loc să stea la cheremul normelor sociale existente și să se califice ca „socialmente utilă“, arta critică societatea prin simplul fapt că există, ceea ce dezaprobă puritanii, de orice obediență ar fi ei. Nu există nimic pur, nimic complet structurat conform propriei legi imanente, care să nu critice implicit sau să denunțe degradarea provocată de o situație care evoluează înspre societatea schimbului total: în aceasta, nimic nu mai există decît pentru-Altul. Aspectul asocial al artei este negarea determinată a societății determinate. Este adevărat că arta autonomă, prin refuzul său față de societate, care echivalează cu legea sa formală, se prezintă și ca un vehicol ideologic. În distanța ei, de fapt ea lasă intactă societatea de care are oroare. Or, acest fapt e mai mult decît ideologie: este societatea, nu doar negativitatea, pe care o condamnă legea formală estetică, dar chiar și sub forma ei cea mai problematică ea reprezintă viața umană care se produce și reproduce. Arta nu mai poate să se dispenseze de acest moment, cum nu poate să se dispenseze nici de cel al criticii, atît timp cît procesul social nu se manifestă ca proces al autodistrugerii; și nu stă în puterea artei – dacă e lipsită de judecată – să tranșeze între cele două. Forța productivă pură, ca și forța productivă estetică, o dată eliberată de dictatul heteronom, este imaginea obiectivă contrară forței înlănțuite, dar și paradigma funestei activități pentru sine. Arta nu se menține în viață decît prin forța sa de rezistență socială; dacă nu se reifică, atunci devine marfă. Participarea ei la societate nu rezidă în comunicarea cu aceasta, ci în ceva mult mai mijlocit, într-o rezistență în care evoluția socială se reproduce în virtutea dezvoltării intraestetice fără ca aceasta să fie imitația celei dintîi. Modernismul radical menține imanența artei cu riscul propriei suprimări, astfel încît societatea nu mai este admisă în ea decît vag, asemănător viselor cu care au fost comparate, dintotdeauna, operele de artă. Nici un element social în artă nu este atît de nemijlocit, chiar dacă arta însăși și-ar lua acest lucru drept scop. Nu demult, Brecht, persoană angajată politic, a trebuit să se îndepărteze de realitatea socială pe care o vizau piesele sale, pentru a putea da atitudinii sale o expresie artistică. A avut nevoie de talentul unui iezuit pentru a camufla scrierile sale în Realism socialist, și a făcut-o atît de bine, încît a scăpat de Inchiziție. Muzica poate comunica experiența oricărei alte arte. Ca și în muzică, unde societatea, mișcările și contradicțiile ei nu apar decît vag și se exprimă prin ea, fiind totuși văduvite de identificare, societatea are aceeași condiție în orice artă. Atunci cînd arta pare a copia societatea, ea devine de fapt un Ca-și-cum. China lui Brecht este, din motive contrare, nu mai puțin stilizată decît Messina lui Schiller. Toate judecățile morale despre personajele romanului sau teatrului au fost vane, chiar dacă se opuneau pe bună dreptate arhetipurilor; discuțiile pe marginea problemei de a ști dacă eroul pozitiv poate avea trăsături negative rămîn neavenite și neprofitabile. Forma acționează ca un magnet care organizează elementele realității empirice astfel încît să devină străine contextului existenței lor extraestetice, și doar așa își pot ele stăpîni esența extraestetică. Invers, în practica industriei culturale, respectul servil pentru detaliile empirice, aparența fără cusur a fidelității fotografice nu fac, exploatînd aceste elemente, decît să se asocieze cu mult succes manipulării ideologice. Este socială în artă mișcarea sa imanentă împotriva societății, și nu luarea ei de poziție manifestă. Gestul ei istoric respinge realitatea empirică, din care operele de artă, ca obiecte, fac totuși parte. Chiar dacă operele anunță o funcție socială, în ele se găsește de fapt o lipsă a acestei funcții. Prin diferența care le separă de realitatea trecută sub puterea magiei, ele reprezintă în mod negativ o stare în care ceea ce este își ia locul just și care i se cuvine. Magia lor este ruperea vrăjii. Esența lor socială necesită o dublă reflecție despre ființarea lor pentru sine și despre relația lor cu societatea. Caracterul lor ambiguu este manifest în toate aparițiile lor; ele se schimbă și se contrazic pe sine. Criticile socialmente progresiste au avut dreptate să-i reproșeze programului artei pentru artă – legat adesea de o reacțiune politică –, fetișismul pentru noțiunea de artă pură, care și-ar fi suficientă sieși. În acest punct operele de artă, produse ale muncii sociale, supuse legii lor formale sau generînd ele însele o lege, se închid pînă la a deveni ele însele. În această măsură, orice operă de artă ar putea intra sub incidența verdictului de falsă conștiință și să fie pusă pe seama ideologiei. Operele sînt din punct de vedere formal, independent de ceea ce spun, ideologice prin aceea că impun *a priori* un element spiritual ca pe ceva independent de condițiile producției sale materiale și superior specificat, mascînd astfel minciuna de secole privind diferenţa dintre munca materială şi cea intelectuală. Ce a fost ridicat în slăvi prin această minciună este depreciat prin artă. Iată de ce operele, avînd un conţinut de adevăr, nu se epuizează în conceptul de artă; teoreticienii lui *l'art pour l'art*, precum un Valéry, au atras atenţia asupra acestui fenomen. Dar operele de artă nu sînt descalificate prin fetişismul lor, tot aşa cum se întîmplă cu orice vinovăţie; căci nimic în lumea socialmente mijlocită în mod universal nu se situează în afara contextului culpabilităţii. Cu toate acestea, conţinutul de adevăr al operelor de artă, care le este şi adevăr social, are drept condiţie caracterul lor fetişist. Principiul Fiindului pentru-Altul, aparent contrarul fetişismului, este regula schimbului în care se deghizează dominaţia. Doar ceea ce refuză să se încline în faţa acestui principiu poate garanta absenţa dominaţiei. Doar inutilul poate asigura căderea valorii utilitare. Operele reprezintă obiectele care încetează să mai fie pervertite prin schimb, ceea ce nu mai este năpăstuit prin profit şi prin falsele nevoi ale umanităţii degradate. În ambianţa aparenţei totale, aparenţa operelor este o mască a adevărului. Desconsiderarea pe care o manifesta Marx faţă de salariul mizerabil pe care l-a primit Milton pentru *Paradisul pierdut*, lucrare care nu se revelă a fi realmente utilă pe piaţă[87], este, ca denunţ, apărarea cea mai fermă a artei împotriva funcţionalizării sale burgheze, care se perpetuează în condamnarea sa socială non-dialectică. O societate liberă s-ar situa dincolo de iraţionalitatea falselor sale taxe şi dincolo de raţionalitatea scop-mijloc a utilităţii. Acest lucru este încifrat în artă şi reprezintă detonatorul ei social. Dacă fetişurile cu caracter magic sînt una din rădăcinile istorice ale artei, atunci rămîne în componenţa operelor de artă un element fetişist care se distinge de fetişismul mărfii. Operele nu se pot debarasa de acest element, şi nici nu-l pot nega. Chiar din punct de vedere social, momentul emfatic al aparenţei din operele de artă este, ca un corectiv, organonul adevărului. Operele de artă care, ca şi cum ar fi absolutul ce nu pot fi, nu insistă într-un mod fetişist pe coerenţa lor, sînt de la bun început lipsite de valoare. Dar supraviețuirea artei devine precară de îndată ce devine conștientă de fetișismul ei și – cum s-a întîmplat pe la mijlocul secolului al XIX-lea – se cramponează de el. Arta nu poate denunța o orbire fără de care n-ar mai exista. Așa încît cade în aporie. Tot ceea ce merge puțin mai departe de aporie nu este altceva decît penetrarea iraționalității în raționalitate. Operele de artă care încearcă să se debaraseze de fetișismul lor printr-un angajament politic în sine problematic se împotmolesc în falsa conștiință printr-o simplificare inevitabilă și în van lăudată. În practica de termen scurt, la care se dedau orbește, cecitatea lor se prelungește.

---

[87] *Cf.* Karl Marx, „Theorien über den Mehrwert", în: Karl Marx şi Friedrich Engles, *Werke*, Berlin 1965, vol. 26, Partea 1., p. 377.

Obiectivarea artei, care, din exterior, dinspre societate, îi constituie fetișismul, este ea însăși socială ca produs al diviziunii muncii. Iată de ce, în esență, nu trebuie cercetat raportul artei cu societatea în sfera receptării. Acest raport este anterior receptării și se situează în producție. Interesul descifrării sociale a artei trebuie să se orienteze către această producție, în loc de a se mulțumi cu anchete și clasificări ale impactului, care, cel mai adesea din motive sociale, este străin operelor de artă și conținutului lor social obiectiv. Dintotdeauna, reacțiile oamenilor la operele de artă au fost mijlocite pînă la extremă și nu se referă nemijlocit la obiect. Astăzi, această mijlocire se produce în toată societatea. Căutarea efectului nu numai că nu abordează caracterul social al artei, dar n-are nici dreptul de a dicta normele acesteia, întrucît îl uzurpă prin spiritul pozitivist. Heteronomia care, printr-o interpretare normativă a fenomenelor receptării, ar fi astfel atribuită artei, ar întrece ca robie ideologică tot ceea ce poate fi ideologic inerent fetișizării. Arta și societatea converg în conținut, nu în ceva exterior operei de artă, iar acest fapt privește și istoria artei. Colectivizarea individului se face pe spezele forței sociale productive. În istoria artei, istoria reală reapare în virtutea vieții specifice a forțelor productive, ieșite din ea și apoi izolate de ea. Pe aceste baze se sprijină arta cînd evocă efemerul. Ea îl conservă și-l face prezent, modificîndu-l: iată explicația socială a nucleului său temporal. Abținîndu-se de la practică, arta devine schema unei practici sociale: orice operă de artă autentică operează o revoluție în sine. Totuși, în timp ce, în virtutea identității forțelor și raporturilor, societatea pătrunde în artă pentru a dispărea tot aici, arta, în sens invers, chiar și cea mai avansată, are în sine tendinţa socializării şi integrării sale sociale. În contra a ceea ce vrea să propage un clişeu al progresismului facil, această integrare nu-i oferă, totuşi, nici o şansă de justiţie bazată pe o confirmare retrospectivă. Cel mai adesea, receptarea edulcorează ceea ce reprezenta în artă negarea determinată a societăţii. Operele au de obicei un efect critic în epoca apariţiei lor; ulterior, ele se neutralizează, şi raporturile modificate nu sînt ultima cauză a acestui fenomen. Neutralizarea este preţul social al autonomiei estetice. Dar atunci cînd operele sînt îngropate în panteonul bunurilor culturale, ele sînt însele mutilate, ca şi conţinutul lor de adevăr. În lumea administrată, neutralizarea este universală. Odinioară, Suprarealismul protesta împotriva fetişizării artei ca sferă aparte, dar, fiind şi el artă, a depăşit forma pură a protestului. Pictorii la care, ca la Masson, calitatea picturii nu era determinantă, au stabilit un fel de echilibru între scandal şi receptarea socială. În fine, Salvador Dali a devenit un pictor al societăţii la puterea a doua, un Laszlo sau un Van Dongen al unei generaţii care, cochetînd cu sentimentul vag al unei situaţii de criză permanentizate pentru decenii, se flata a fi sofisticată. Astfel a avut loc falsa supravieţuire a Suprarealismului. Curentele moderne în care conţinuturile, erupînd sub formă de şoc, au dislocat legea formală, sînt predestinate să pactizeze cu lumea, care gustă conţinutul material non-sublimat, de îndată ce ghimpele a fost înlăturat. Este adevărat că, în epoca neutralizării totale, falsa conciliere îşi face loc şi în domeniul picturii radical abstracte: arta abstractă se pretează la decoraţia murală a noii bunăstări. Nu e sigur dacă astfel calitatea imanentă se diminuează; entuziasmul cu care reacţionarii scot în evidenţă pericolul pledează împotriva acestuia. De fapt, ar fi idealist să nu localizăm raportul artei cu societatea decît în problemele structurii societăţii, ca fiind mijlocite social. Caracterul ambiguu al artei, de autonomie şi de fapt social, se manifestă mereu în dependenţe şi conflicte strînse între cele două sfere. Frecvent, socialul şi economicul intervin direct în producţia artistică; în zilele noastre, de exemplu, contractele pe termen lung între artişti şi negustorii de artă favorizează ceea ce, în jargon profesional, s-ar numi nota specifică şi, impudic, cota. Faptul că Expresionismul german s-a volatilizat atît de rapid în epocă poate avea raţiuni artistice în conflictul dintre ideea de operă pe care și-o luase drept scop și ideea specifică de strigăt absolut. Operele expresioniste nu sînt pe de-a întregul reușite fără a trăda. Un alt efect a fost acela că acest gen de artă a îmbătrînit politic atunci cînd elanul său revoluționar s-a stins și cînd Uniunea Sovietică a început să prigonească arta radicală. Nu trebuie totuși uitat că autori din mișcarea altădată prost înțeleasă erau constrînși să trăiască și – cum se spune în Statele Unite – *to go commercial*; acest fapt poate fi atestat la majoritatea scriitorilor expresioniști germani care au supraviețuit primului război mondial. Destinul expresioniștilor ne furnizează, din punct de vedere sociologic, exemplul de primat al conceptului burghez de profesie asupra nevoii pure de a se exprima care îi inspira, deși naiv și destul de neclar. În societatea burgheză, artiștii, ca orice producător intelectual, sînt constrînși să continue de îndată ce-și pun semnătura ca artiști. Unii expresioniști trecuți și-au ales voluntar teme comerciale promițătoare. Lipsa de necesitate imanentă de a produce, atunci cînd constrîngerea economică o cere totuși, se repercutează asupra produsului sub forma indiferenței obiective.

Printre mijlocirile artei și societății, cea a subiectelor, faptul de a trata deschis sau în mod ceva mai ascuns despre obiectele sociale, este cea mai superficială și cea mai falacioasă. Faptul că sculptura înfățișînd un miner ar exprima socialmente și *a priori* mai mult decît sculptura fără eroi proletari nu mai poate fi predicat decît acolo unde arta – după uzul lingvistic al democrațiilor populare – este integrată realității cu scopuri „formative“ de propagandă și de eficacitate pură, subsumată scopurilor acestei realități, cel mai adesea pentru a crește producția. Minerul idealizat de Meunier se insinuează prin realismul său în ideologia burgheză care s-a aranjat cu proletariatul încă vizibil pe-atunci, recunoscîndu-i umanitatea și natura nobilă. Chiar Naturalismul frust merge adesea mînă-n mînă cu plăcerea reprimată sau, după expresia psihanalitică, anală, cu acel caracter burghez deformat. Naturalismul se delectează adesea cu mizeria și depravarea pe care le stigmatizează. Precum autorii din tagma *Blut-und-Boden*, Zola a glorificat fecunditatea și a folosit clișee antisemite. La nivelul subiectului, este imposibil de trasat o graniță între agresivitatea și conformismul acuzației. Indicațiile de expresie plasate în capul unui cor al mișcării *Agitprop*, ce trebuia să reproducă discursul șomerilor, prevedeau: a se cînta hidos, ceea ce putea atesta, în 1930, o anumită opinie politică, cu greu însă o conștiință progresistă. Dar nu a fost niciodată sigur faptul dacă atitudinea artistică care rage și se dedă la grosolănii ar fi totuna cu denunțarea realității sau dacă ea s-ar identifica cu aceasta. Denunțarea n-ar fi cu adevărat posibilă decît acelui factor pe care-l neglijează estetica socială care crede în subiect, adică structurii formale. Ceea ce este decisiv în operele de artă pe plan social revine părții de conținut care se exprimă în structurile lor formale. Kafka, la care capitalismul monopolist nu apare reprezentat decît de la depărtare, codifică mai fidel și mai puternic în rebutul lumii administrate ceea ce li se întîmplă oamenilor plasați sub dominația totală a societății. Nici un roman ce tratează despre corupția trusturilor industriale nu reușește așa ceva. La Kafka, faptul că forma este locul de depozitare a conținutului social trebuie să fie concretizat în limbaj. S-a insistat adesea pe aspectul kleistian al obiectivității acestuia, iar cititorii care s-au ridicat la nivelul lui Kafka și-au dat seama de contradicția existentă între acest limbaj și evenimentele care, din cauza caracterului lor imaginar, se îndepărtează de o reprezentare atît de sobră. Dar acest contrast nu devine productiv doar prin faptul că, printr-o descriere aproape realistă, el plasează imposibilul într-o proximitate amenințătoare. Pentru un cititor angajat, critica prea artistică a trăsăturilor realiste ale formei kafkiene are și un aspect social. Prin numeroase trăsături de această factură, Kafka devine tolerabil pentru un ideal de ordine – de viață simplă și activitate modestă la locul unde a fost plasat individul –, ideal ce poate servi în sine drept acoperire pentru represiunea socială. Cutuma lingvistică a Fiindului-așa-și-nu-altfel este mijlocul grație căruia blestemul social devine apariție. Precaut, Kafka se ferește să-l numească, ca și cum ar putea desface blestemul, a cărui prezență ineluctabilă definește spațiul operei kafkiene și care, fiind *a priori* dat, nu poate deveni tematic. Limba sa este organonul acelei configurații a pozitivismului și mitului care, socialmente, nu devine clară decît abia astăzi. Conștiința reificată care presupune și confirmă ineluctabilul și imutabilitatea Fiindului este, ca moștenire a blestemului antic, forma modernă a mitului Invariabilului. Stilul epic al lui Kafka este, în arhaismul său, mimesis-ul reificării. În timp ce opera kafkiană trebuie să-și refuze transcenderea mitului, ea face cognoscibilă prin sine contextul de orbire al societății prin acel Cum, prin limbaj. Pentru narațiunea lui, absurditatea este tot așa de la sine înțeleasă cum a devenit ea pentru societate. Socialmente mute sînt produsele care-și realizează acel Trebuie, restituind *tel quel*, de la sine, elementul social pe care îl tratează și făcîndu-și o glorie din a reflecta această schimbare de subiect cu o natură secundă. Subiectul artistic în sine este social, nu privat. El nu devine în nici un caz social prin colectivizarea forțată ori prin alegerea subiectului. În epoca unui colectivism represiv, arta are forța de a rezista majorității compacte, devenite criteriu al lucrului și adevăr social, în cel care produce, necunoscut și solitar, fără să fie, de altminteri, excluse formele de producție colective, cum ar fi atelierele de compoziție proiectate de Schönberg. Comportîndu-se în raport cu nemijlocirea ce îi este proprie de asemenea mereu negativ în producția sa, artistul se supune, fără să știe, unui ceva socialmente universal: în orice corecție reușită apare subiectul global care nu este încă reușit. Categoriile unei obiectivități artistice se situează, prin emanciparea socială, acolo unde lucrul se eliberează de convenție și de controalele sociale prin efectul propriului său elan. Operele nu au dreptul să se limiteze la un concept de universalitate vag și abstract, așa cum o făcea Clasicismul. Ele au drept condiție sciziunea și, prin aceasta, stadiul concret și istoric a ceea ce le este eterogen. Adevărul lor social ține de faptul că ele se deschid acestui conținut. Acesta devine conținutul pe care ele și-l constituie; tot astfel, legea lor formală nu șterge sciziunea, ci, pretinzînd ca aceasta să fie structurată, face din ea propriul său obiect. Oricît de profundă și obscură ar fi partea de știință din desfășurarea forțelor productive estetice, oricît de profundă ar fi penetrarea societății în artă tocmai grație metodelor moștenite de la știință, pentru toate aceste motive, producția artistică, fie ea și producția unui constructivism integral, tot nu devine mai științifică. Toate descoperirile științifice își pierd, în artă, caracterul lor de literalitate: s-ar putea remarca acest lucru în modificarea legilor perspectivei în pictură, ori a raporturilor naturale ale armonicelor superioare. Cînd arta, intimidată de tehnică, se forțează să-i păstreze un loc cît de mic anunțîndu-și propria convertire în știință, ea nu apreciază exact valoarea pe care o au științele în interiorul realității empirice. Pe de altă parte, nu se poate nicicum provoca situația în care principiul estetic să acționeze ca sacrosanct împotriva științelor, oricît de mult și-ar dori iraționalismul acest lucru. Arta nu este un complement cultural facultativ al științei, ci este legată în mod critic de ea. Ceea ce se poate reproșa, de exemplu, științelor umane actuale ca fiind insuficiența lor imanentă este lipsa lor de spirit, în același timp și o lipsă de simț estetic. Nu fără motiv știința se irită cînd vede agitîndu-se în orizontul ei ceea ce ea atribuie în mod normal artei, pentru a rămîne astfel liniștită în domeniul ei de activitate; faptul că cineva știe să scrie îl face suspect din punct de vedere științific. Grosolănia gîndirii este incapacitatea de a opera diferențieri în interiorul lucrului, iar diferențierea este atît o categorie estetică, cît și una a cunoașterii. Nu trebuie confundate știința și arta, dar categoriile care sînt relevante atît pentru una, cît și pentru cealaltă nu sînt cu totul diferite. Invers, conștiința conformistă, incapabilă să distingă între cele două, nu vrea să recunoască faptul că forțele identice acționează în sfere non-identice. Același lucru se aplică și moralei. Brutalitatea împotriva obiectelor este potențial o brutalitate împotriva oamenilor. Brutul, nucleu subiectiv al răului, este *a priori* negat de către artă, la care idealul de structurare completă este ireductibil. Acest fapt – și nu promulgarea tezelor morale ori obținerea unui efect moral – constituie participarea artei la morală și o asociază pe cea dintîi unei societăți umane mai demne.

Luptele sociale și raporturile de clasă se imprimă în structura operelor de artă; pozițiile politice adoptate de opere de la sine sînt, în schimb, epifenomene, cel mai adesea manifestate pe spezele elaborării complete a operelor de artă care, în cele din urmă, își trădează astfel conținutul social de adevăr. Cu opiniile politice nu faci mare lucru. S-ar putea discuta în ce măsură tragedia atică, inclusiv cea a lui Euripide, a fost părtinitoare în violentele conflicte sociale ale epocii; dar orientarea formei tragice față de subiectele mitice, disoluția însemnătății destinului și nașterea subiectivității atestă atît emanciparea socială față de raporturile familiale feudale, cît și antagonismul dintre dominația strîns legată de destin și umanitatea care se trezeşte acum pentru a-şi atinge maturitatea, antagonism manifestat în coliziunea dintre legea mitică şi subiectivitate. Faptul că tendinţa istorico-filozofică, la fel ca şi antagonismul, a devenit un *a priori* formal, în loc să fie tratată ca simplu subiect, livrează substanţialitatea ei socială tragediei; societatea apare aici într-un mod cu atît mai autentic, cu cît este mai puţin căutată. Spiritul de partid, care nu este o virtute a operelor de artă mai puţin decît una a oamenilor, trăieşte în profunzimea în care antinomiile sociale devin o dialectică a formelor: aducîndu-le pe acelea la limbaj prin sinteza operei, artiştii îşi asumă responsabilitatea socială. Pînă şi Lukács a fost constrîns să facă astfel de consideraţii spre finele vieţii sale. Structurarea care articulează contradicţiile mute şi implicite are, prin aceasta, trăsăturile unei practici care nu se mulţumeşte să fugă din faţa practicii reale; ea este suficientă conceptului de artă în sine înţeles ca un comportament. Ea este o formă de practică şi nu trebuie să se scuze pentru că nu acţionează direct; chiar dacă ar vrea să o facă, ar fi incapabilă, deoarece efectul politic – chiar al practicii considerate angajată – este foarte nesigur. Punctele de vedere sociale ale artiştilor pot avea funcţiile lor în măsura în care erup în conştiinţele conformiste, dar ele regresează în realizarea operelor. Faptul că Mozart a exprimat, la moartea lui Voltaire, opinii detestabile faţă de acesta, nu are nici o legătură cu conţinutul de adevăr al operei sale. În epoca apariţiei lor, nu se poate face abstracţie de ceea ce vor să spună operele de artă; cel ce-l apreciază pe Brecht pe baza meritelor sale artistice este la fel de departe de adevăr ca şi cel care-i judecă importanţa în funcţie de tezele afirmate. Imanenţa societăţii în operă este raportul social esenţial artei, nu imanenţa artei în societate. Conţinutul social al artei nu este stabilit din exteriorul acelui *principium individuationis* specific artei, ci este inerent individuării, ea însăşi element social, fapt pentru care esenţa socială a artei este mascată însăşi artei şi nu poate fi sesizată decît prin interpretare.

Cu toate acestea, chiar şi în operele profund impregnate de ideologie se poate afirma conţinutul de adevăr. Ca aparenţă socialmente necesară, ideologia este într-o astfel de necesitate mereu şi forma caricaturală a adevărului. Faptul că estetica reflectă critica socială a elementului ideologic din operele de artă, în loc s-o repete, constituie un prag al conştiinţei sale sociale evidenţiat în faţa lipsei sensibilităţii artistice. Stifter oferă modelul conţinutului de adevăr al unei opere complet ideologice în intenţiile sale. Nu numai subiectele alese într-un spirit restaurator şi conservator alături de acea *fabula docet* sînt ideologice, ci şi atitudinea formală obiectivistă, care sugerează o realitate empirică, micrologic tandră, o viaţă profund autentică şi plină de sens, care se pretează la naraţiune. De aceea, Stifter a devenit idolul unei burghezii care se dorea nobilă în nostalgia sa pentru trecut. Păturile sociale care i-au conferit popularitatea sa cvasi-ezoterică dispar. Cu aceasta nu s-a spus totuşi ultimul cuvînt despre el, concilierea şi dispoziţia spre conciliere, cel puţin în faza tîrzie a vieţii sale, sînt exagerate. Obiectivitatea încremeneşte într-o mască, viaţa evocată devine un ritual care îndepărtează. Prin excentricitatea normalului transpare suferinţa ascunsă şi renegată a subiectului alienat precum şi caracterul de non-conciliere a situaţiei. Palidă şi ştearsă este lumina ce se răspîndeşte peste proza sa de maturitate, ca şi cînd ar fi alergică la fericirea culorii; ea este redusă, într-un fel, la grafică, prin excluderea elementului perturbator şi al grosolăniei ce caracterizează o realitate socială la fel de incompatibilă cu convingerile morale ale autorului, ca şi cu *apriori*-ul epic pe care s-a străduit din răsputeri să-l preia de la Goethe. Ceea ce se produce împotriva voinţei acestei proze prin discrepanţa formei sale şi a societăţii deja capitaliste lărgeşte expresia ei. Supratensiunea ideologică conferă operei în mod indirect conţinutul său de adevăr non-ideologic, superioritatea sa asupra întregii literaturi consolatoare, neobosită în crearea unui adăpost peisagistic, dîndu-i acea calitate autentică admirată de Nietzsche. De altfel, prin exemplul său, Nietzsche demonstrează cît de puţin se aseamănă intenţia poetică, chiar pînă şi sensul direct întruchipat sau reprezentat al unei opere de artă, cu conţinutul său obiectiv; în mod veritabil, conţinutul este la el negaţia sensului, dar el nu ar fi aceasta, dacă sensul nu ar fi presupus de opera de artă, ca apoi să fie suprimat de complexitatea acesteia. Afirmaţia devine cifrul disperării, iar negativitatea pură a conţinutului posedă, ca şi la Stifter, o fărîmă de afirmaţie. Strălucirea pe care o emană astăzi operele de artă care tabuizează orice afirmaţie este apariţia inefabilului afirmativ, ivirea unui Nefiind, ca și cînd ar fi. Pretenția sa de a fi se stinge în aparența estetică, dar Nefiindul este promis prin aceea că apare. Constelația Fiindului și Nefiindului este figura utopică a artei. Fiind împinsă către negativitatea absolută, ea nu este un negativ absolut tocmai datorită acelei negativități. Esența antinomică a restului afirmativ nu se împărtășește operelor de artă abia prin poziția lor față de Fiind în ipostaza societății, ci în chip imanent, împrăștiind o lumină crepusculară asupra lor. Nici o frumusețe nu mai poate evita astăzi întrebarea dacă ea este realmente frumoasă și nu cumva este realizată, în mod fraudulos, printr-o afirmație fără mediere. Aversiunea față de arta decorativă este indirect conștiința rea a artei în general, care se lasă impresionată de răsunetul fiecărui acord, de prezența oricărei culori. Critica socială a artei nu are nevoie s-o cerceteze pe aceasta mai întîi din exterior: ea este produsă de formațiunile estetice interne. Sensibilitatea crescută a simțului estetic se apropie asimptotic de intoleranța socialmente motivată față de artă. – Ideologia și adevărul artei nu sînt riguros separabile. Arta n-o posedă pe una fără cealaltă, iar această reciprocitate atrage la rîndul său abuzul ideologic, la fel cum încurajează expedierea sumară în stilul orei zero. Doar un pas separă utopia ființării identice cu sine a operelor de artă de duhoarea trandafirilor divini, pe care arta, asemenea femeilor din tirada lui Schiller, le presară în viața de aici. Cu cît este mai mare nerușinarea cu care societatea trece la acea totalitate în care conferă, ca dealtfel tuturor, și artei locul său, cu atît mai mult arta se polarizează în ideologie și protest; iar această polarizare nu are avantaje pentru ea. Protestul absolut o limitează, afectîndu-i propria *raison d'être*, ideologia o reduce la o copie sărăcăcioasă și autoritară a realității.

În cultura resuscitată după catastrofă, arta capătă un aspect ideologic prin simpla sa existență înaintea oricărui conținut. Disproporția sa față de oroarea petrecută și amenințătoare o condamnă la cinism; ea distrage atenția și acolo unde se confruntă cu oroarea. Obiectivarea ei implică răceală față de realitate. Această situație o degradează în complicele barbariei, căreia arta îi cade nu mai puțin pradă, cînd abandonează obiectivarea și participă în mod direct, fie chiar și printr-un angajament polemic. Orice operă de artă de astăzi, și cea radicală, are un aspect conservator; existența sa contribuie la consolidarea sferelor spiritului și culturii ale căror neputință reală și complicitate cu principiul catastrofei ies clar la iveală. Dar acest element conservator, care, opus tendinței de integrare socială, este mai puternic în operele de avangardă decît în cele moderate, nu merită să piară pur și simplu. Numai în măsura în care spiritul în forma sa cea mai avansată supraviețuiește și continuă să se manifeste, este posibilă rezistența față de întreaga putere a totalității sociale. O omenire căreia spiritul avansat nu i-ar transmite ceea ce ea e pe cale să lichideze, ar cădea în acea barbarie pe care trebuie să o împiedice o organizare rațională a societății. Fiind ea însăși tolerată în lumea administrată, arta reprezintă ceea ce nu se poate organiza și ceea ce organizarea totală oprimă. Noii tirani greci au știut de ce interzic piesele lui Beckett, în care politica nu este totuși niciodată evocată. Asocialitatea devine legitimarea socială a artei. În numele concilierii, operele autentice trebuie să suprime orice urmă de conciliere. Cu toate acestea, unitatea, căreia nu-i scapă nici disociativul, nu ar putea exista fără vechea conciliere. Operele de artă sînt *a priori* socialmente culpabile, iar orice operă, care își merită numele, caută a-și ispăși vina. Posibilitatea lor de a supraviețui constă în aceea că efortul lor de sinteză exprimă și caracterul non-conciliabil. Fără sinteză, în care opera de artă este confruntată ca autonomă cu realitatea, nu ar exista nimic altceva decît blestemul acelei realități; principiul separării spiritului, care difuzează acel blestem în jurul său, este de asemenea principiul care îl străpunge, determinînd-ul.

Faptul că tendința nominalistă a artei, pînă la extrema suprimare a categoriilor ordonatoare prestabilite, este socialmente implicată, este evident la adversarii artei noi, pînă la Emil Staiger. Simpatia lor pentru ceea ce în limbajul lor înseamnă model dominant traduce nemijlocit simpatia pentru represiune socială, mai ales sexuală. Legătura dintre atitudinea socială reacționară si ura pentru arta modernă – convingătoare pentru analiza caracterului dependent de autoritate – este atestată de propaganda fascistă veche și nouă, fiind confirmată și de cercetarea socială empirică. Furia împotriva pretinsei distrugeri a bunurilor culturale sacrosante, de care, tocmai de aceea, nu se mai interesează nimeni, ascunde dorințele reale de distrugere ale celor indignați. Pentru conştiinţa dominantă, dorinţa unei lumi diferite este o atitudine întotdeauna haotică, pentru că se îndepărtează de realitatea pietrificată. În mod regulat, cel mai mare scandal împotriva anarhiei noii arte – care de obicei nu este atît de anarhică – îl fac cei care, victime ale erorilor grosiere la nivelul cel mai elementar de informaţie, se lasă purtaţi de ignoranţa a ceea ce ei urăsc; nu sînt nişte buni interlocutori nici atunci cînd, dintru început, sînt decişi să respingă ceea ce nici măcar nu vor mai întîi să afle. Incontestabil, diviziunea muncii este şi ea responsabilă de toate acestea. Neiniţiatul înţelege muzica sau pictura nouă de un grad ridicat de complexitate la fel de puţin ca şi nespecialistul care nu cunoaşte ultimele dezvoltări din fizica atomică. Dar în timp ce, prin convingerea că, în principiu, acea raţionalitate ştiinţifică poate fi înţeleasă de oricine şi conduce la cele mai noi teorii ale fizicii, se acceptă non-inteligibilitatea ei, în arta modernă aceasta este stigmatizată, fiind tratată ca arbitrariu schizoid, deşi elementul estetic incomprehensibil poate fi nu mai puţin expediat ca element ezoteric ştiinţific al experienţei. Dacă arta mai poate realiza universalitatea sa umană, atunci o poate face numai printr-o diviziune consecventă a muncii; restul este falsă conştiinţă. Operele de calitate, formate în totalitate, sînt din punct de vedere obiectiv mai puţin haotice decît altele nenumărate, cu o faţadă ordonată, sărăcăcios aplicată, în spatele căreia structura lor proprie este supusă dezagregării. Acest lucru îi deranjează pe puţini. Caracterul burghez tinde în mod profund să prefere răul unei mai bune examinări; o componentă de bază a ideologiei este aceea că nu i se dă total crezare si că progresează de la dispreţul de sine la autodistrugere. Conştiinţa semidoctă insistă pe acel „îmi place", zîmbind cinic şi confuz la faptul că rebutul cultural este fabricat înadins pentru a-l înşela pe consumator: arta trebuie să fie un hobby agreabil şi facultativ; ei acceptă înşelăciunea pentru că bănuiesc în secret că principiul realismului lor sănătos este înşelătoria schimbului. În această conştiinţă, care este în acelaşi timp falsă şi antiartistică, se dezvoltă momentul fictiv al artei, caracterul său de aparenţă în societatea burgheză: *mundus vult decipi*, aşa sună imperativul ei categoric pentru consumatorul artei. Aici se regăseşte de asemenea toată experienţa artistică pretins naivă, mascată de corupţie; în această măsură, ea nu este naivă. În mod obiectiv, conștiința predominantă adoptă această atitudine de obstinație pentru că indivizii socializați sînt obligați să eșueze în fața conceptului de maturitate, de asemenea, în fața celui de maturitate estetică, ce este postulat de ordinea pe care ei o pretind ca fiind a lor și pe care vor s-o mențină cu orice preț. Conceptul critic de societate, inerent operelor de artă autentice, fără ca ele să facă ceva în acest sens, este incompatibil cu imaginea pe care societatea și-o dă sieși pentru a continua așa cum este ea; conștiința dominantă nu se poate elibera de ideologia sa fără a dăuna autoconservării sociale. Aceasta conferă controverselor estetice, aparent izolate, importanța lor socială.

Faptul că societatea „apare“ în operele de artă cu adevărul său polemic cît și cu ideologia sa conduce la o mistificare istorico-filozofică. Credința într-o armonie prestabilită între societate și operele de artă, inițiată de spiritul lumii, ar cădea mult prea ușor într-o simplă speculație. Dar teoria nu trebuie să capituleze în fața raportului dintre artă și societate. Procesul care se realizează în operele de artă, imobilizat în ele, trebuie gîndit în același sens cu procesul social, în care ele sînt integrate; după formula lui Leibniz, ele îl reprezintă de o manieră monadică. Configurația elementelor operei de artă care formează totalitatea sa ascultă în mod imanent de legi înrudite cu cele apărute în cadrul societății, exterioare operei de artă. Forțele sociale de producție, precum și relațiile de producție revin în operele de artă ca forme pure eliberate de facticitatea lor, pentru că travaliul artistic este unul social; la fel sînt în mod permanent și produsele sale. În operele de artă, forțele productive nu sînt în sine diferite de cele sociale, ci doar prin distanțarea lor constitutivă față de societatea reală. Cu greu s-ar putea face sau produce ceva în operele de artă care să nu-și aibă modelul, fie el și latent, în producția socială. Forța de obligativitate a operelor de artă, dincolo de sfera lor de imanență, emană din această afinitate. În cazul în care operele de artă sînt într-adevăr o marfă absolută în calitate de produs social care s-a despuiat de orice aparență a ființării pentru societate, aparență la care mărfurile țin cu obstinație, relația de producție determinantă, forma mărfii, este inclusă în operele de artă tot așa precum forța socială de producție și antagonismul dintre ambele. Marfa absolută ar fi absolvită de ideologia ce penetrează forma mărfii și pretinde a fi un pentru-Altul, în vreme ce, ironic vorbind, este un biet pentru-Sine al celor ce decid. În realitate, această schimbare subită a ideologiei în adevăr este desigur o schimbare a conținutului estetic și nu în mod direct una care privește poziția artei față de societate. Marfa absolută a rămas de asemenea vandabilă, devenind un „monopol natural". Faptul că operele de artă sînt negociate pe piață, la fel cum erau altădată ulcioarele și statuetele, nu reprezintă un abuz, ci simpla consecință care decurge din participarea lor la relațiiile de producție. O artă pe deplin ne-ideologică este fără îndoială imposibilă. Ea nu devine astfel prin simpla sa antiteză față de realitatea empirică. Sartre[88] a arătat în mod corect că principiul *l'art pour l'art* care predomină în Franța începînd cu Baudelaire, după cum, în Germania, idealul estetic predomină asemenea unei constrîngeri morale, a fost receptat de burghezie de o manieră docilă ca mijloc de neutralizare, așa cum adesea, în Germania, arta a fost integrată în calitate de aliat costumat al controlului și ordinei sociale. Ceea ce este ideologie în principiul *l'art pour l'art* nu-și are locul în antiteza energică a artei față de realitatea empirică, ci în caracterul abstract și facil al acelei antiteze. Deși ideea frumuseții pe care principiul *l'art pour l'art* o afirmă, nu trebuie să fie, de fapt – cel puțin în epoca postbaudelairiană – formal-clasicistă, ea elimină de fapt orice conținut care, situat deja dincoace de legea formei și de o manieră de-a dreptul antiartistică, nu se supune unui canon dogmatic al Frumosului: în acest spirit se indignă George într-o scrisoare către Hofmannsthal, pentru că acesta, într-o observație privind moartea lui Tițian, îl lasă pe pictor să moară de ciumă[89]. Conceptul de frumusețe preconizat de *l'art pour l'art* devine în același timp vid și prizonier al subiectului tratat, o organizare de tip *Jugendstil*, trădată în formulele lui Ibsen de genul frunziș de viță de vie în păr sau a muri în plină frumusețe. Frumusețea, neputincioasă a se defini pe sine, aflîndu-și definiția doar prin intermediul Altului ei, o rădăcină aeriană, întrucîtva, se implică în destinul ornamentului inventat. Această idee a Frumosului este limitată pentru că se opune într-o antiteză nemijlocită societății respinse și calificate drept urîtă, în loc să extragă și să probeze antiteza sa pornind de la conținut, așa cum au făcut-o Baudelaire și Rimbaud – Baudelaire plecînd de la imagistica Parisului: numai așa distanța ar deveni intervenția negației determinate. Tocmai autarhia frumuseții neoromantice și simboliste, sensibilitatea sa exagerată față de acele momente sociale, în care – și doar în ele – forma devine formă, a făcut ca ea să devină rapid consumabilă. Ea înșală în privința lumii mărfurilor prin aceea că o pune între paranteze: aceasta o califică drept marfă. Forma lor latentă de marfă a condamnat intraestetic operele aparținînd acelei *l'art pour l'art* la kitsch-ul de care se rîde astăzi. În arta lui Rimbaud s-ar putea arăta cum stau alături antiteza incisivă față de societate și complezența, extazul rilkean produs de parfumul vechiului cufăr și cîntecele de cabaret; a triumfat în cele din urmă dipoziția conciliantă și a fost imposibilă salvarea principiul *l'art pour l'art*. De aceea, și din punct de vedere social, situația artei este astăzi aporetică. Dacă renunță la autonomia sa, ea se livrează mecanismului societății existente, dacă rămîne strict pentru-Sine, se lasă integrată ca domeniu inofensiv printre altele. În aporie transpare totalitatea societății care înghite orice s-ar întîmpla. Faptul că operele refuză comunicarea este o condiție necesară, dar nicidecum suficientă, a esenței lor non-ideologice. Criteriul central este forța expresiei, a cărei tensiune permite operelor de artă să vorbească prin gesturi fără cuvinte. În expresie, ele se descoperă pe sine ca cicatrice a societății, expresia este fermentul social al formei lor autonome. Martor principal în acest sens este tabloul lui Picasso, *Guernica*, tablou care, prin incompatibilitatea riguroasă cu Realismul prescris, capătă tocmai prin construcția inumană acea expresie care îi conferă caracterul de protest social, dincolo de orice neînțelegere contemplativă. Zonele socialmente critice ale operelor de artă sînt cele care dor și a căror expresie, în determinarea sa istorică, face să apară neadevărul situației sociale. La aceasta reacționează de fapt furia.

---

[88] Jean-Paul Sartre, *Was ist Literatur? Ein Essay*, trad. de H. G. Brenner, Hamburg 1958, p. 20.

[89] Cf. *Briefwechsel zwischen George und Hofmannsthal*, ed. R. Boehringer, ediția a 2-a, München și Düsseldorf 1953, p. 42.

Operele de artă își pot însuși elementul lor heteronom, unitatea lor strînsă cu societatea, pentru că ele însele sînt, mereu în acelaşi timp, un fenomen social. Cu toate acestea, autonomia lor anevoios smulsă societăţii, ea însăşi de origine socială, are posibilitatea recidivei în heteronomie; tot ceea ce este nou este mai fragil decît acel Invariabil acumulat, fiind dispus să regreseze în stadiul său de origine. Acel Noi închistat în obiectivarea operelor de artă nu este în mod radical altceva decît acel Noi extern, chiar dacă acesta este frecvent reziduul unui Noi real trecut. De aceea, apelul colectiv nu este doar păcatul originar al operelor, ci este implicat de ceva care aparţine legii lor formale. Nu dintr-o pură obsesie a politicii, marea filozofie greacă acordă o mai mare importanţă efectului estetic decît lasă de aşteptat conţinutul ei obiectiv. De cînd arta face obiectul gîndirii teoretice, aceasta, ridicîndu-se deasupra artei, este tentată să cadă sub ea şi să o livreze raporturilor de putere. Ceea ce astăzi înseamnă a situa opera nu se poate face în interiorul sferei estetice; suveranitatea facilă, care-i conferă artei poziţia sa socială, o tratează cu uşurinţă după ce s-a îndepărtat de imanenţa sa ca iluzie vană şi naivă, ca şi cînd n-ar fi decît ceva la care o condamnă poziţia sa în societate. Notele pe care Platon le acordă artei în funcţie de corespondenţa sa cu virtuţile militare ale comunităţii confundate de el cu utopia, resentimentul său totalitar faţă de decadenţa reală ori duşmănos inventată, de asemenea, aversiunea sa faţă de minciunile poeţilor, care nu sînt totuşi altceva decît caracterul de aparenţă al artei, chemat de el la ordinea existentă – toate acestea pîngăresc conceptul artei, în acelaşi moment în care, pentru prima dată, acesta este supus reflexiei. Purificarea pasiunilor din *Poetica* lui Aristotel nu se mai declară, ce-i drept, atît de des în favoarea intereselor dominaţiei, dar le conservă totuşi prin aceea că idealul său de sublimare însărcinează arta cu instaurarea aparenţei estetice în locul satisfacţiei fizice a instinctelor şi a necesităţilor publicului avizat: catharsis-ul este o acţiune purificatoare împotriva emoţiilor în acord cu represiunea. Catharsis-ul aristotelic s-a învechit peste măsură, aidoma unei piese de mitologie a artei, fiind inadecvat efectelor reale. În schimb, operele de artă au realizat în sine prin spiritualizare ceea ce grecii au proiectat asupra efectului lor exterior: în procesul existent dintre legea formală şi conţinutul material, ele constituie propriul lor catharsis. Sublimarea, de asemenea cea estetică, participă incontestabil la progresul civilizației și la progresul intra-estetic însuși, dar posedă în egală măsură și aspectul său ideologic: substituentul artă răpește sublimării, datorită neadevărului său, demnitatea reclamată pentru ea de întregul Clasicism, care a supraviețuit mai mult de două mii de ani, protejat fiind de autoritatea lui Aristotel. Doctrina catharsis-ului îi impută de fapt artei principiul care, în final, aduce sub tutela sa industria culturală și o administrează. Indiciul referitor la acest neadevăr este îndoiala privind faptul dacă s-a produs cumva vreodată efectul benefic al lui Aristotel; substituirea ar fi putut da naștere dintotdeauna instinctelor reprimate. – Categoria Noului, care reprezintă în opera de artă ceea ce nu a fost încă și prin care aceasta transcende, poartă stigmatul acelui Invariabil sub o înfățișare permanent nouă. Conștiința, încătușată pînă astăzi, nu este stăpîna Noului nici măcar în imagine: ea visează Noul, dar nu este capabilă să-și imagineze Noul însuși. Dacă emanciparea artei a fost posibilă numai prin receptarea caracterului de marfă ca aparență a în-Sinelui, caracterul de marfă a regresat în operele de artă o dată cu evoluția ulterioară. *Jugendstil*-ul a contribuit esențial la aceasta prin ideologia reintroducerii artei în viață ca și prin senzațiile lui Wilde, d'Annunzio și Maeterlinck, preludii ale industriei culturale. Progresul diferențierii subiective, amplificarea și expansiunea domeniului stimulilor estetici i-a făcut pe aceștia disponibili; ei puteau fi produși pentru piața culturală. Acordul dintre artă și reacțiile individuale cele mai fugare s-a asociat cu reificarea sa, asemănarea crescîndă a artei cu realitatea fizică subiectivă a îndepărtat-o în cea mai mare parte a producției artistice de obiectivitatea sa, iar ea și-a oferit serviciile publicului; în această măsură, cuvîntul de ordine *l'art pour l'art* a devenit masca contrariului său. Adevărul despre lamentările privind subiectul decadenței este acela că diferențierea subiectivă are un aspect de debilitate a eului, comparabil cu constituția mentală a clienților industriei culturale; ea a știut să exploateze acest fapt. Kitsch-ul nu este, așa cum ar dori credința în cultură, un simplu deșeu al artei, obținut printr-o acomodare neloială, ci stă la pîndă, așteptînd ocaziile care reapar în mod constant, pentru a țîșni din artă. În timp ce kitsch-ul scapă ca un spiriduș oricărei definiții, chiar și celei istorice, una dintre caracteristicile sale tenace este ficțiunea și astfel neutralizarea sentimentelor inexistente. Kitsch-ul parodiază catharsis-ul. Dar aceeași ficțiune pune de asemenea arta în drepturi, fiindu-i esențială acesteia: reproducerea sentimentelor real existente, restituirea unei materii prime psihice îi este străină. În zadar se dorește o demarcare abstractă a frontierelor dintre ficțiunea estetică și sentimentalismul ieftin al kitsch-ului. Acesta este adăugat ca un fel de otravă în întreaga artă. Separarea sa constituie astăzi unul dintre eforturile cele mai disperate ale artei. În mod complementar față de sentimentele produse și vîndute cu multă tocmeală se comportă categoria vulgarului, care vizează și ea orice sentiment vandabil. Este la fel de dificil să definești ceea ce este vulgar în operele de artă, ca și a răspunde la întrebarea pusă de Erwin Ratz, prin ce anume arta, care, potrivit gestului ei *a priori*, este un protest împotriva vulgarității, ar putea fi totuși integrată acesteia. Vulgarul nu reprezintă decît în chip mutilat caracterul plebeu, ținut la distanță față de așa-numita artă nobilă. Acolo unde aceasta s-a lăsat fără semnale complice inspirată de aspectele plebee, a atins o greutate care este exact contrariul vulgarității. Arta a fost vulgară prin condescendență: mai ales acolo unde, prin umor, ea apelează la conștiința deformată și o confirmă. Puterii i-ar conveni dacă ceea ce ea a făcut din mase și efectul dresării acestora ar putea fi trecute în contul debitor al maselor. Arta respectă masele prin faptul că li se opune, arătîndu-le acestora cum ar putea fi, în loc de a li se adapta în forma lor degradantă. Din punct de vedere social, vulgarul în artă este identificarea subiectivă cu degradarea reprodusă obiectiv. În locul a ceea ce maselor li se refuză pe nedrept, acestea savurează în mod reactiv și din ranchiună ceea ce este determinat de nereușită și uzurpă locul a ceea ce lor le este refuzat. Faptul că arta inferioară, divertismentul, ar fi în mod evident și social legitime este ideologie; caracterul de evidență este numai expresia omniprezenței represiunii. Modelul vulgarului estetic este copilul, care, în reclamă, închide pe jumătate ochiul, savurînd bucata de ciocolată, ca și cînd ar fi un păcat. În vulgar, refularea reapare cu stigmatele refulării; la modul subiectiv, o expresie a eșecului, tocmai acelei sublimări, pe care arta o elogiază drept catharsis cu atît zel, făcîndu-și din aceasta un merit, pentru că simte că pînă astăzi – aidoma întregii culturi – ea a reușit foarte puțin. În epoca administraţiei totale, cultura nu mai are nevoie să umilească în mod primar barbarii creaţi de ea; este suficient că, prin ritualurile sale, ea fortifică barbaria, care s-a sedimentat subiectiv de secole. Faptul că arta atrage atenţia, indiferent de modalitate, asupra Nefiindului, dezlănţuie furia; ea este transferată asupra imaginii Altului, deformînd-o. Arhetipurile vulgarului, care, de o manieră genială uneori, ţineau în frîu arta burgheziei emancipate, apelînd la clovnii, servitorii şi acei *papageno* ai ei, au devenit frumuseţile publicitare cu surîs stereotip, în al căror preţ se reunesc, în favoarea mărcilor de pastă de dinţi, afişele tuturor ţărilor, afişe cărora cei care se ştiu înşelaţi de splendorile feminine le înnegresc dinţii prea strălucitori, făcînd să apară, într-o inocenţă sfîntă, adevărul despre strălucirea culturii. Cel puţin acest interes este perceput de categoria vulgarului. Deoarece vulgaritatea estetică imită nedialectic invariantele degradării sociale, ea nu are istorie; mîzgăliturile pictate pe ziduri îşi sărbătoresc reîntoarcerea lor eternă. Nici un subiect n-ar trebui vreodată interzis de artă ca fiind vulgar; vulgaritatea este un raport cu subiectele tratate şi cu cei la care se apelează. Expansiunea sa către totalitate a înghiţit între timp ceea ce se voia nobil şi sublim: acesta este unul dintre motivele lichidării tragicului. El a sucombat în deznodămintele actelor secunde ale operetelor budapestane. Tot ceea ce astăzi trece drept artă uşoară e de respins; totuşi, nu mai puţin ceea ce este nobil, antiteza abstractă la reificare şi, în acelaşi timp, prada sa. Începînd cu Baudelaire, nobilul se asociază cu reacţiunea politică, ca şi cînd democraţia ca atare, categoria cantitativă a maselor, ar fi fundamentul vulgarului şi nu opresiunea perpetuă din interiorul democraţiei. Trebuie să rămînem fideli faţă de ceea ce este nobil în artă la fel cum trebuie reflectat asupra culpabilităţii acestuia, asupra complicităţii sale cu privilegiul. Refugiul său îl mai află doar în capacitatea de a nu se lăsa influenţat, ca şi în forţa de rezistenţă a muncii asupra formei. Nobilul devine rău, vulgar, la rîndul său, atunci cînd se instaurează pe sine, căci, pînă astăzi, n-a fost nicicînd ceva nobil. În timp ce, potrivit unui vers din Hölderlin, nimic din ceea ce-i sfînt nu mai este folosibil[90], o contradicție mistuie nobilul, așa cum probabil l-a resimțit adolescentul care, din simpatie politică, citind un ziar socialist, a fost concomitent scîrbit de limbaj și de mentalitate, de acel curent subteran subaltern al ideologiei unei culturi pentru toți. Oricum, acel ziar nu lua partea, în realitate, potențialului popor eliberat, ci poporului înțeles ca un complement al societății bazate pe clase, universul static al unui electorat de care trebuie să ții seama.

---

[90] *Cf.* Hölderlin, *op. cit.*, vol. 2, p. 230 („Einst hab ich die Muse gefragt").

Conceptul opus comportamentului estetic este cel de snobism, concept care glisează frecvent în vulgar și de care se distinge prin indiferență sau ură, acolo unde vulgaritatea își manifestă aviditatea. Condamnarea snobului, socialmente complice al nobleței estetice, conferă muncii intelectuale un rang imediat superior celui al muncii manuale. Faptul că arta beneficiază de anumite avantaje devine pentru conștiință și pentru cei care reacționează estetic o superioritate în sine. Ea are nevoie de autocorectarea permanentă a acestui moment ideologic. Arta este capabilă de această autocorectare pentru că, în calitatea ei de negație a esenței practice, este, cu toate acestea, ea însăși practică, nicidecum doar prin simpla sa geneză, prin facere, de care orice artefact are nevoie. De vreme ce conținutul ei este mobil în sine însuși, dacă nu rămîne același, operele de artă obiectivate devin din nou, în istoria lor, moduri practice de comportament și se întorc către realitate. Aici este vorba de o notă comună artei și teoriei. Arta repetă în sine, modifică și, dacă putem spune așa, neutralizează practica, luînd prin aceasta atitudine. Simfonia beethoveniană, care, pînă în chimismul ei intim, este procesul de producție burghez, expresie a dezastrului peren pe care îl duce cu sine, devine în același timp *fait social* prin atitudinea sa de afirmare tragică: lucrurile trebuie să fie așa cum sînt, și, de aceea, totul este bine. Tot așa, acea muzică aparține procesului revoluționar de emancipare a burgheziei, anticipînd apologetica sa. Cu cît operele de artă sînt descifrate mai profund, cu atît mai puțin absolut rămîne antagonismul lor față de practică; și ele sînt un Altul decît elementul lor primar, fundamentul lor, anume acel antagonism expunîndu-i mijlocirea. Ele sînt mai mult sau mai puțin decît practica. Mai puțin, pentru că, fapt codificat o dată pentru totdeauna în *Sonata Kreutzer* de Tolstoi, ele se retrag din fața a ceea ce trebuie făcut, și, poate, dejoacă respectivul imperativ, deși, fără îndoială, ele sînt mai puțin capabile de acest lucru decît susține ascetismul renegat al lui Tolstoi. Conținutul lor de adevăr nu poate fi separat de conceptul de umanitate. Parcurgînd toate mijlocirile, întreaga lor negativitate, ele devin imaginile unei umanități transformate și, făcînd abstracție de acea transformare, ele nu pot odihni în ele însele. Dar arta este mai mult decît practică, pentru că prin îndepărtarea față de aceasta, ea denunță în același timp neadevărul obtuz al esenței practice. Practica imediată nu poate ști nimic despre aceasta pînă cînd organizarea practică a lumii nu s-a realizat. Critica pe care arta o exercită *a priori* este aceea a activității ca o criptogramă a dominației. După forma sa pură, practica tinde către ceea ce ar trebui să realizeze, către ceea ce logic ea ar vrea să facă să dispară; violența îi este imanentă, menținîndu-se în sublimările ei, în timp ce operele de artă, chiar și cele mai agresive, reprezintă non-violența. Ele opun memento-ul lor chintesenței practicii cotidiene și omului practic în spatele căruia se ascunde apetitul barbar al speciei, care nu este umanitate atît timp cît se lasă dominată de acesta și fuzionează cu puterea. Raportul dialectic al artei cu practica este cel al efectului ei social. Este îndoielnic că operele de artă pot interveni politic; dacă se întîmplă aceasta, atunci de o manieră care adesea le este periferică; dacă aspiră la această intervenție, atunci ele regresează în raport cu propriul lor concept. Adevăratul lor efect social este mijlocit în cel mai înalt grad, este participare la spiritul care contribuie prin procese subterane la transformarea societății și se concentrează în operele de artă; ele dobîndesc această participare numai prin obiectivare. Efectul operelor de artă este cel produs de amintirea pe care ele o evocă prin existența lor, și mai puțin cel care vizează faptul că practica lor latentă reacționează la o practică manifestă; de la nemijlocirea acesteia autonomia lor s-a îndepărtat prea mult. Dacă geneza istorică a operelor de artă face trimitere la contexte ale eficienței, atunci acestea nu dispar fără urmă în ele; procesul pe care îl realizează fiecare operă de artă în sine acționează asupra societății ca model al unei posibile practici, în cadrul căreia se constituie ceva de genul unui subiect global. Pe cît de puțin depinde arta de efect, pe atît de mult depinde ea de forma sa proprie; cu toate acestea, forma proprie exercită și dînsa un anume efect. De aceea, analiza critică a efectului spune cîte ceva despre ceea ce operele de artă închid în obiectualitatea lor; se poate ilustra acest lucru amintind efectul ideologic produs de Wagner. Nu reflexia socialului în operele de artă și în chimismul lor este falsă, ci ordonarea socială abstractă de sus în jos, care este indiferentă la tensiunea dintre contextul eficienței și conținut. De altfel, gradul de intervenție practică a operelor nu este determinat numai de acestea, ci mai curînd de momentul istoric. Comediile lui Beaumarchais n-au fost, desigur, angajate în stilul lui Brecht sau Sartre, dar au avut, în realitate, un anumit efect politic, întrucît conținutul lor concret a armonizat cu un curent istoric, care s-a regăsit flatat în el, savurîndu-se pe sine. Efectul social al artei este aparent paradoxal unul de mîna a doua; ceea ce se atribuie spontaneității în cazul acestuia, depinde, la rîndul său, de tendința socială globală. Invers, opera lui Brecht care, începînd cel mai tîrziu cu *Johanna*, a vrut să determine transformări, a fost lipsită de forță din punct de vedere social, iar Brecht s-a putut cu greu înșela asupra acestui lucru. În ceea ce privește efectul operei sale i se potrivește formula anglo-saxonă de *preaching to the saved*. Programul său de distanțare consta în a provoca reflecția spectatorului. Postulatul brechtian privind comportamentul reflexiv converge în mod curios cu cel al unei atitudini de cunoaștere obiectivă, pe care operele de artă autonome importante o consideră ca fiind cea adecvată, așteptînd-o din partea contemplatorilor, ascultătorilor și cititorilor. Totuși, atitudinea sa didactică este intolerantă cu polisemia care provoacă gîndirea: ea este autoritară. Aceasta pare să fi fost reacția lui Brecht față de lipsa de efect resimțită de el în cazul pieselor sale didactice: prin tehnica puterii, al cărui virtuos era, a dorit să obțină eficacitatea cu orice preț, așa cum a plănuit altă dată să-și construiască celebritatea. Cu toate acestea, și nu în ultimă instanță prin Brecht, conștiința de sine a operei de artă, înțeleasă ca o conștiință a unui fragment de practică politică, i-a folosit operei de artă ca forță împotriva orbirii sale ideologice. Practicismul lui Brecht a devenit constituanta estetică a operelor sale și nu poate fi eliminată din conținutul lor de adevăr, din acel element sustras efectelor nemijlocite. Astăzi, cauza acută a ineficienței sociale a operelor de artă, care nu cedează în fața propagandei crude, rezidă în faptul că acestea, pentru a rezista sistemului de comunicaţii atotputernic, trebuie să renunţe la mijloacele de comunicare ce le-ar putea apropia de mulţimi. Operele de artă exercită în orice caz un efect practic prin transformarea conştiinţei, transformare greu evaluabilă, şi nu prin discursuri afectate; de altfel efectele agitatorice se risipesc foarte rapid, probabil pentru că inseşi operele de artă de acest tip sînt percepute sub clauza generală a iraţionalităţii: principiul lor, de care nu pot scăpa, învinge efectul practic imediat. Cultura estetică conduce în afara contaminării preestetice a artei şi a realităţii. Distanţarea, rezultatul ei, scoate la iveală nu numai caracterul obiectiv al operelor de artă. Ea se referă, de asemenea, la comportamentul subiectiv, secţionează identificările primitive şi scoate din circuit subiectul receptor ca persoană empirico-psihologică în favoarea raportului său cu lucrul. Arta are nevoie în mod subiectiv de exteriorizare; ea a fost vizată şi de critica brechtiană făcută esteticii empatice. Dar ea este practică în măsura în care cel care percepe arta şi iese din el este tocmai prin aceasta determinat ca ξῶον πολιτικον, la fel cum, la rîndul său, arta este la modul obiectiv praxis ca formare a conştiinţei; ea, însă, devine astfel doar în măsura în care renunţă la faptul de a fi persuasivă. Cel care, din punct de vedere obiectiv, se confruntă cu opera de artă, se va lăsa cu greu entuziasmat de ea, după cum o poate sugera noţiunea de apel direct. Această situaţie ar fi incompatibilă cu atitudinea cognitivă, conformă caracterului gnoseologic al operelor de artă. Operele de artă corespund nevoii obiective de modificare a conştiinţei, pasibilă a deveni modificare a realităţii, prin afrontul la adresa necesităţilor dominante, prin înfăţişarea a ceea ce este familiar într-o lumină nouă, lucru spre care operele de artă tind de la sine. Deîndată ce, printr-o adaptare la necesităţile existente, ele speră să realizeze efectul a cărui absenţă le produce suferinţă, ele privează oamenii de exact ceea ce – pentru a lua în serios frazeologia necesităţii şi a o întoarce împotriva ei însăşi – ele le-ar putea oferi. Necesităţile estetice sînt oarecum vagi şi nearticulate; poate că, în acest sens, nici practicile industriei culturale nu au adus atît de multe schimbări, cum vor să lase să se înţeleagă şi cum se presupune în mod facil. Eşecul culturii implică ideea că, în realitate, nu există nevoi culturale subiective separate de ofertă şi de mecanismele de difuzare.

Chiar nevoia de artă este ideologică într-o largă măsură; s-ar putea trăi și fără artă, nu numai obiectiv, ci și în economia sufletească a consumatorilor, care în condițiile schimbate ale existenței lor pot fi ușor convinși să-și schimbe gustul, în măsura în care acesta urmează linia minimei rezistențe. Într-o societate care îi dezobișnuiește pe oameni să gîndească dincolo de orizontul lor imediat, tot ce depășește reproducerea vieții lor, și fără de care li se spune că nu se pot descurca, este superfluu. Revolta recentă împotriva artei este adevărată în măsura în care, față de penuria ce crește în mod absurd, față de reproducția amplificată a barbariei, de amenințarea omniprezentă a catastrofei totale, fenomenele care se dezinteresează de menținerea vieții capătă un aspect prostesc. În timp ce artiștii pot fi indiferenți față de un mecanism cultural, care înghite de altfel totul și nu exclude nimic, și nici măcar mai-Binele, acel mecanism comunică totuși fenomenelor care se dezvoltă în el ceva din indiferența sa obiectivă. Necesitățile culturale oarecum inofensive pe care Marx le-a putut presupune în conceptul nivelului de cultură în ansamblul ei își au propria dialectica prin aceea că, astăzi, onorează mai mult cultura cei care renunță la ea și nu participă la festivalurile ei, decît cei care se lasă ghiftuiți de cultură. Împotriva nevoilor culturale vorbesc motivele estetice, nu mai puțin decît cele reale. Ideea operelor de artă vrea să întrerupă schimbul etern dintre necesitate și satisfacere și să nu păcătuiască prin satisfacții secundare față de necesitatea nepotolită. Fiecare teorie estetică sau sociologică a necesităților se servește de ceea ce cu un termen demodat se numește trăire estetică. Insuficiența acestui concept se poate deduce din constituția trăirilor artistice, dacă există ceva de genul acestora. Supoziția lor se bazează pe acceptarea unei echivalențe dintre conținutul trăirii – în mod grosier, dintre expresia emoțională – a operelor și trăirea subiectivă a celui care receptează. El trebuie să se emoționeze atunci cînd muzica se manifestă de o manieră impresionantă, în timp ce, totuși, în măsura în care înțelege ceva, el ar trebui mai degrabă să rămînă din punct de vedere emoțional cu atît mai neutru, cu cît muzica este mai năvalnică. Știința și-ar putea închipui cu greu ceva mai străin artei decît acele experimente în care se crede că efectul estetic și trăirea estetică ar putea fi măsurate prin simpla bătaie a pulsului.

Originea acestei echivalenţe este confuză. Ceea ce, după cîte se spune, trebuie trăit sau retrăit, adică, potrivit unei idei răspîndite, sentimentele autorilor, este la rîndul său doar un moment al operelor de artă, dar, desigur, fără ca acesta să fie elementul decisiv: operele nu sînt protocoale ale emoţiilor – asemenea protocoale nu sînt iubite de auditori, fiind ultimele pe lista celor „retrăite" –, ci sînt radical modificate prin unitatea lor autonomă. Teoria trăirii ascunde pur şi simplu sau falsifică dialectica dintre elementul constructiv şi cel mimetic expresiv din artă: presupusa echivalenţă nu este de fapt nici una, examinat în mod detaliat fiind doar un element particular. Îndepărtat încă o dată din contextul estetic, retradus în empiric, el devine pentru a doua oară un Altul decît ceea ce este eventual în artă. Uimirea determinată de opere importante nu are nevoie de asemenea elemente pentru provocarea emoţiilor personale, de obicei refulate. Ea ţine de momentul în care conştiinţa receptivă a subiectului se uită pe sine, dispărînd în operă: este momentul şocului. Subiectul are impresia că-i fuge pămîntul de sub picioare; posibilitatea adevărului încarnat în imaginea estetică devine pentru el o realitate fizică. O asemenea nemijlocire în raport cu operele, una în sens larg, este o funcţie a mijlocirii, a unei experienţe pătrunzătoare şi vaste; aceasta se concentrează în moment, iar pentru realizarea sa este nevoie de întreaga conştiinţă şi nu de stimuli şi reacţii punctuale. Experienţa artei ca experienţă a adevărului sau neadevărului ei este mai mult decît o trăire subiectivă: ea este breşa făcută de obiectivitate în conştiinţa subiectivă. Prin obiectivitate, ea este mediată exact acolo unde reacţia subiectivă este cea mai intensă. La Beethoven, unele situaţii sînt aşa numite *scène à faire*, cu tot cu, probabil, amprenta defectuoasă a punerii lor în scenă. Debutul reprizei din *Simfonia a IX-a* sărbătoreşte ca rezultat al procesului simfonic introducerea sa originară. Ea răsună ca un copleşitor Aşa-este. La aceasta răspunde cutremurarea, nuanţată de teama faţă de grandios; prin afirmaţie, muzica spune adevărul despre neadevăr. Fără a emite judecăţi, operele de artă vizualizează conţinutul lor, fără ca acesta să devină discursiv. Reacţia spontană a subiectului receptor este mimesis-ul nemijlocirii acestui gest. Totuşi, operele nu se epuizează în el. Poziţia pe care acel pasaj muzical o ocupă prin gestul său face, integrat fiind, obiectul criticii: anume, dacă puterea Fiindului-așa-și-nu-altfel, a cărei epifanie este vizată de astfel de momente ale artei, este indice al propriului ei adevăr. Experiența totală, sfîrșită în judecata cu privire la opera care nu emite judecăți, solicită decizia și, de aceea, conceptul. Trăirea este doar un moment al unei astfel de experiențe, moment failibil căruia îi este propriu faptul de a se putea lăsa deturnat. Operele de genul *Simfoniei a IX-a* exercită anumite sugestii: forța pe care o obțin prin propria lor structură se transmite efectului acestora. În evoluția ulterioară lui Beethoven, forța de sugestie a operelor de artă, împrumutată inițial din societate, s-a răsfrînt asupra societății, devenind agitatorică și ideologică. Cutremurarea, radical opusă conceptului de trăire, nu este o satisfacere particulară a Eului și nu este asemenea plăcerii. Mai degrabă este un memento al lichidării Eului, care, ca unul ce se cutremură, devine conștient de propria sa mărginire și finitudine. Această experiență este contrară debilizării Eului, exercitată de industria culturală. Pentru ea, ideea de cutremurare ar fi nebunie curată; aceasta este fără îndoială motivația cea mai profundă a dezestetizării artei. Pentru a putea privi oricît de puțin dincolo de închisoarea care este el însuși, Eul nu are nevoie de distracție, ci de încordarea cea mai puternică; aceasta ferește cutremurarea – de altfel un comportament involuntar – de regres. În estetica Sublimului, Kant a reprezentat fidel forța subiectului ca pe o condiție a sa. Desigur, ca și arta însăși, aneantizarea Eului în fața artei nu trebuie înțeleasă în mod literal. Dar, pentru că și ceea ce sînt considerate trăiri estetice sînt, ca trăire, reale din punct de vedere psihologic, acestea ar putea fi cu greu descifrate, în cazul în care s-ar transfera asupra lor caracterul de aparență al artei. Trăirile subiective nu sînt o aparență. Ce-i drept, Eul nu dispare la modul real în momentul cutremurării, dar euforia care-l acompaniază este incompatibilă cu experiența estetică. Totuși, pentru cîteva clipe, Eul percepe realmente posibilitatea de a renunța la conservarea de sine, dar fără ca acest lucru să fie suficient pentru a realiza acea posibilitate. Nu cutremurarea estetică este aparență, ci poziția sa față de obiectivitate. În nemijlocirea sa, ea simte potențialul ca și cînd acesta ar fi actualizat. Eul este mișcat de conștiința ne-metaforică ce dislocă aparența estetică: anume de faptul că nu este realitatea ultimă și că este el însuși aparent. Această situație transformă arta pentru subiect în ceea ce ea este în sine însăși, adică purtătorul de cuvînt istoric al naturii oprimate, finalmente, o critică împotriva principiului Eului, agentul intern al opresiunii. Experiența subiectivă îndreptată împotriva Eului este un moment al adevărului obiectiv al artei. Din contra, cine trăiește operele de artă prin raportare la el însuși, acela nu le trăiește; ceea ce este valabil pentru trăire, este un surogat manipulat cultural. Chiar în privința acestuia, reprezentările care există sînt încă prea simple. Produsele industriei culturale, mai uniformizate și mai standardizate decît caracterul oricăruia dintre simpatizanții ei, pot împiedica mereu acea identificare către care concomitent tind. Întrebarea privind felul în care industria culturală influențează omul este prea naivă, efectul acesteia fiind mult prea lipsit de specificitate în comparație cu ceea ce sugerează forma întrebării. Timpul este umplut cu vid, și nu produce nici măcar o falsă conștiință, ci doar conștiința deja existentă rămîne, cu tot cu efortul investit, așa cum este.

Momentul practicii obiective, inerent artei, se transformă în intenție subiectivă în care antiteza față de societate devine de neîmpăcat prin tendința obiectivă a acesteia și reflexia critică a artei. Numele curent pentru a desemna această situație este cel de angajament. Angajamentul este o treaptă mai înaltă de reflecție decît tendința. El nu vrea să corecteze pur și simplu situații dezagreabile, deși cei angajați în această întreprindere cochetează mult prea ușor cu luarea de măsuri; el vizează transformarea condițiilor ce stau la baza circumstanțelor și nu propunerea rudimentară; astfel, angajamentul tinde către categoria estetică a esenței. Conștiința de sine polemică a artei presupune spiritualizarea sa; cu cît devine mai intolerantă față de nemijlocirea sensibilă cu care a fost identificată altădată, cu atît mai critică devine atitudinea sa față de realitatea crudă, care, fiind o prelungire a stării naturale, se reproduce în mod larg prin intermediul societății. Caracterul critic și reflexiv al spiritualizării nu accentuează numai formal raportul artei cu conținutul ei material. Distanțarea lui Hegel față de estetica senzualistă a gustului a mers mînă în mînă atît cu spiritualizarea operei de artă cît și cu accentuarea conținutului material al acesteia. Prin spiritualizare, opera de artă în sine devine ceea ce cîndva i s-a atribuit sau atestat ca efect asupra unui alt spirit. – Conceptul de angajament nu trebuie luat într-un sens prea literal. Dacă el devine norma unei cenzuri, atunci se repetă în atitudinea față de operele de artă acel moment al controlului dominator, căruia ele i se opun înaintea oricărui angajament controlabil. Prin aceasta însă, categorii precum cea a tendinței, cu tot cu descendenții ei grosolani, nu se anulează pur și simplu, după bunul plac al esteticii gustului. Ceea ce ele anunță, devine conținutul lor material legitim într-o fază în care nimic altceva nu le provoacă decît dorința și voința de a obține o schimbare. Dar această situație nu le dispensează de legea formei; conținutul spiritual existent rămîne încă materie și este absorbit de operele de artă, chiar dacă el pare conștiinței lor drept esențial. Brecht nu a predicat nimic care să nu fi fost cunoscut independent de piesele sale – chiar mai concis în teorie –, sau care să nu fi fost familiar spectatorilor săi fideli: faptul că cei bogați o duc mai bine decît cei săraci, că injustiția domnește în lume, că în condițiile egalității formale se perpetuează opresiunea, că bunătatea personală se transformă, prin răutatea obiectivă, în opusul ei, că – o maximă dubioasă, desigur – Binele are nevoie de masca Răului. Dar vigoarea sentențioasă cu care a transpus în gesturi scenice astfel de viziuni deloc originale a conferit operelor sale o tonalitate a lor; didacticismul l-a condus la inovațiile sale dramatice, care au detronat teatrul psihologic și teatrul de intrigă, devenite caduce. În piesele sale, tezele acestea au căpătat o cu totul altă funcție decît cea exprimată prin conținut. Ele au devenit constitutive, dînd pieselor un caracter de antiiluzie și contribuind la descompunerea unității sensului. În aceasta constă calitatea lor și nu în angajament, dar calitatea este legată de angajament, căci el devine elementul ei mimetic. Angajamentul lui Brecht face într-un fel opera de artă să sufere încă o dată în sensul în care, din punct de vedere istoric, ea gravitează de la sine: o clatină din temelie. Strunind materia, facerea, angajamentul aduce la suprafață, cum se întîmplă adesea, un element disimulat în artă. Ceea ce au fost operele de artă în-Sine devine pentru-Sine. Imanența operelor, distanța lor cvasi *a priori* de realitatea empirică nu ar exista fără perspectiva unei situații reale modificate printr-o practică conștientă de sine. În *Romeo și Julieta*, Shakespeare nu a propagat iubirea fără tutela familială, dar, fără năzuința către momentul cînd iubirea nu va fi distrusă și condamnată de puterea patriarhală sau de către oricare altă putere, prezența celor doi îndrăgostiți nu ar avea dulceața pe care secolele următoare nu au putut-o distruge – utopie lipsită de cuvinte și de imagini; tabu-ul cunoașterii care stăpînește orice utopie pozitivă domină și operele de artă. Practica nu este efectul operelor, dar ea se închistează în conținutul lor de adevăr. De aceea, angajamentul poate deveni forța estetică productivă. În general, vociferările împotriva tendinței și a angajamentului sînt secundare. Grija ideologică de a menține cultura în stare pură se supune dorinței ca în cultura fetișizată totul să rămînă în mod real așa cum a fost. O astfel de indignare se apropie de cea obișnuită, situată la polul opus și standardizată în expresia turnului de fildeș din care, în epoca ce se declară cu ardoare ca fiind una a comunicării în masă, arta trebuie să iasă. Numitorul comun este mesajul; deși gustul lui Brecht a evitat termenul, lucrul nu i-a fost străin pozitivistului din el. Ambele atitudini se contrazic drastic. *Don Quijote* a putut servi unei tendințe particulare și irelevante, aceleia de a elimina romanul cavaleresc care a supraviețuit epocii feudale pînă în epoca burgheză. Această tendință modestă i-a permis să devină o operă exemplară. Antagonismul genurilor literare de la care a pornit Cervantes a devenit sub pana sa unul al erelor istorice și, în final, metafizic, expresie autentică a crizei sensului imanent în lumea desacralizată. Operele fără tendință, ca *Werther*, au contribuit fără îndoială în mod considerabil la emanciparea conștiinței burgheze în Germania. Prezentînd impactul societății cu sentimentul celui care se percepe pe sine ca fiind neagreat de ceilalți, sfîrșind prin propria sa distrugere, Goethe a protestat eficient împotriva spiritului mic burghez închistat, fără a-i spune pe nume. Totuși, numitorul comun al celor două poziții fundamentale ale conștiinței burgheze, poziții de cenzură: ideea că opera de artă nu trebuie să-și propună să transforme și aceea că ea trebuie să existe pentru toți, se regăsește în pledoaria pentru ordinea stabilită; prima poziție apără pacea operelor de artă cu lumea, a doua veghează ca opera să se orienteze după formele sancționate ale conștiinței publice. Angajamentul și ermetismul se regăsesc astăzi în refuzul *status quo*-ului. Intervenția practică este dezarmată de conștiința reificată, pentru că reifică opera de artă deja reificată a doua oară. Obiectivarea sa împotriva societății devine pentru ea neutralizare socială. Dar fața orientată spre exterior a operelor de artă este falsificată drept esență a lor, fără a lua în considerare constituția lor în sine, și, finalmente, conținutul lor de adevăr. Cu toate acestea, nici o operă de artă, care nu este adevărată și în ea însăși, nu poate fi socialmente adevărată. Tot așa cum conștiința socialmente falsă nu poate deveni ceva autentic din punct de vedere estetic. Aspectul social și aspectul imanent al operelor de artă nu coincid, dar nici nu diverg complet, așa cum o doresc în aceeași măsură fetișismul culturii și cel al practicii. Conținutul de adevăr al operelor de artă își cîștigă statutul social prin acel element care transcende constituția lor estetică, grație acesteia. Această ambiguitate nu este o clauză generală subordonată în mod abstract sferei artei ca întreg. Ea este întipărită în fiecare operă, fiind elementul vital al artei. Ea devine un element social prin în-Sinele său, și un în-Sine prin forța productivă socială care acționează înlăuntrul ei. Dialectica caracterului social și al în-Sinelui operelor de artă este o dialectică a propriei naturi, în măsura în care ele nu tolerează nici un element interior care să nu se fi exteriorizat, și nici un element exterior care să nu fie purtător al interiorității, al conținutului de adevăr.

Ambiguitatea operelor de artă ca structuri autonome și fenomene sociale lasă loc ușor oscilației criteriilor: operele autonome îmbie către verdictul de indiferență socială, și, în final, de reacționarism criminal; invers, operele care vin cu o judecată socială univocă și discursivă neagă prin aceasta arta și, o dată cu ea, se neagă pe ele însele. Critica imanentă poate zdruncina această alternativă. Stefan George a meritat de bună seamă reproșul de a fi socialmente reacționar cu mult înainte de sentințele Germaniei sale secrete; la rîndul ei, „poezia săracilor“ de la sfîrșitul anilor optzeci, începutul anilor nouăzeci, ca de pildă versurile lui Arno Holz, și-a meritat calificativul de neîndemînatică esteticește. Totuși, ambele tipuri ar trebui confruntate cu propriul lor concept. Alurele aristocratice ale lui George, care se înscenau pe ele însele, contrazic superioritatea naturală postulată și eșuează prin aceasta pe plan artistic; versul „Și să nu ne lipsească un buchet de mirt“[91] ne face să zîmbim, precum și cel despre împăratul roman care, după ce a ordonat uciderea fratelui său, se mulţumeşte să-şi ridice cu delicateţe trena de purpură[92]. Violenţa atitudinii sociale a lui George, rezultat al unei identificări ratate, se răsfrînge asupra liricii sale în actele de violenţă ale limbajului, ce dezonorează puritatea operei bazată în întregime pe ea însăşi, puritate la care George aspiră. În estetismul programatic, falsa conştiinţă socială devine nota stridentă, care face dovada falsităţii unui asemenea estetism. Fără a ignora diferenţa calitativă dintre cel care rămîne, în ciuda tuturor lucrurilor, un mare poet şi naturalistul mediocru, se pot constata la acesta din urmă cîteva lucruri complementare faţă de celălalt. Conţinutul social şi critic al pieselor şi poeziilor lor a rămas mereu cumva la suprafaţă, în umbra unei teorii a societăţii deja complet formulate în epoca lor, pe care ei nu au receptat-o însă în mod serios. Un titlu precum cel de *Aristocraţi sociali* este suficient în acest sens. Pentru că discută despre societate în termeni artistici, s-au simţit obligaţi să adopte un idealism vulgar; precum în imaginea muncitorului care tinde spre o sferă superioară, oricare ar fi ea, şi care, prin destinul dat de apartenenţa sa de clasă, este împiedicat s-o atingă. Întrebarea privind legitimitatea idealului său de ascensiune tipic burghez rămîne nepusă. Naturalismul, graţie inovaţiilor precum renunţarea la categoriile tradiţionale ale formei, de exemplu, acţiunea articulată, închisă în ea însăşi, la Zola bunăoară, chiar şi renunţarea la desfăşurarea empirică a timpului, este mai avansat decît conceptul său. Reprezentarea lipsită de menajamente şi în acelaşi timp înafara conceptului a detaliilor empirice, ca în *Le Ventre de Paris*, distruge raporturile obişnuite de suprafaţă ale romanului, într-o manieră care anunţă forma sa ulterioară, monadologică şi asociativă. În schimb, Naturalismul regresează acolo unde nu riscă o atitudine extremă. A urmări anumite intenţii este ceva contrar principiului său. Piesele de teatru naturaliste abundă în pasaje a căror intenţie este uşor sesizabilă: oamenii trebuie să vorbească într-un mod natural, dar, sub îndrumarea poetului regizor, se exprimă cum nimeni n-ar face-o. Acest dezacord există deja în teatrul realist, unde oamenii ştiu exact ce vor să spună înainte de a deschide gura.

---

[91] Stefan George, *Werke*, *op. cit.*, vol. 1, p. 14 („Neuländische Liebesmahle II“).

---

[92] *Cf. op. cit.*, p. 50 („O mutter meiner mutter und Erlauchte").

Probabil că o piesă realistă nici nu s-ar putea construi conform concepției sale, devenind *contre coeur* dadaistă, dar printr-o stilizare minimă ce nu poate fi evitată, Realismul admite imposibilitatea sa și se suprimă la modul virtual. În industria culturală faptul s-a transformat în amăgirea maselor. Respingerea unanimă și entuziastă a lui Sudermann se poate explica prin faptul că piesele sale de succes au pus în evidență ceea ce au ocultat cei mai talentați naturaliști, falsitatea și caracterul fictiv al acelui gest care sugerează că nici un cuvînt nu este ficțiune, deși aceasta acoperă totul pe scenă în ciuda rezistențelor lor. Ca bunuri culturale *a priori*, produsele de acest fel se lasă atrase de o imagine naivă și afirmativă a culturii. De asemenea, nici din punct de vedere estetic nu există două adevăruri. Modalitatea în care dezideratele contradictorii se pot întrepătrunde fără a atinge falsa mediere între o structurare presupus bună și un conținut social adecvat poate fi observată în dramaturgia lui Beckett. Logica ei asociativă în care o propoziție atrage după sine o altă propoziție sau replică, la fel cum în muzică o temă atrage continuarea sau contrastul, desconsideră orice imitație a aparenței empirice. Aspectul esențial empiric mutilat este apoi recuperat în funcție de valoarea sa istorică precisă și integrat caracterului ludic. Acesta exprimă nivelul obiectiv al conștiinței, ca și pe cel al realității care influențează nivelul conștiinței. Negativitatea subiectului ca formă adevărată de obiectivitate se poate reprezenta doar într-o configurație subiectivă radicală și nu în supoziția unei presupuse obiectivități mai înalte. Măștile grotești, naiv-sîngeroase în care se dezintegrează subiectul la Beckett reprezintă adevărul istoric asupra acestuia; naiv este Realismul socialist. În *Godot*, raportul dintre stăpîn și sclav împreună cu figura sa senilă și dementă se află din punct de vedere tematic într-o fază în care autoritatea asupra muncii alienate se perpetuează, în vreme ce omenirea, pentru a se conserva, nu ar mai avea nevoie de ea. Motivul, în mod veritabil unul aparținînd legității esențiale a societății actuale, este dezvoltat în continuare în *Fin de partie*. În ambele situații, tehnica lui Beckett îl împinge către periferie: capitolul despre Hegel devine o anecdotă cu funcție socială și critică nu mai puțin dramaturgică. În *Fin de partie*, semicatastrofa telurică, cea mai sîngeroasă dintre clovneriile lui Beckett, este premiză atît materială, cît și formală; ea a distrus constituentul artei, geneza sa. Ea migrează către un punct de vedere care nu mai este nici unul, pentru că nu mai există nimeni care ar putea numi catastrofa sau care, cu un termen ce și-ar divulga definitiv într-un astfel de context caracterul ridicol, i-ar mai putea da vreo structură formală. *Fin de partie* nu este nici o piesă despre amenințarea nucleară, nici una lipsită de conținut: negarea determinată a conținutului său devine principiu formal și negare a conținutului în genere. Artei, care, prin predispoziția sa, prin distanța care o separă de practică în fața pericolului mortal, prin forma sa inofensivă, a devenit, înainte de orice conținut, ideologie, opera lui Beckett îi dă un răspuns teribil. Influxul comic în operele emfatice se explică tocmai prin aceasta. El are aspectul său social. Evoluînd numai prin forțele lor proprii, ca și cînd ar sta cu ochii închiși, aceste opere rămîn pe loc în mișcarea lor, mișcare ce se declară ca atare, seriozitatea neconcesivă a operei declarîndu-se ca neserioasă, ca joc. Arta este capabilă de a se concilia cu propria sa existență numai dacă își întoarce spre exterior propria sa aparență, vidul său interior. Astăzi, criteriul ei obligatoriu este acela că, neîmpăcată cu amăgirea realistă, ea nu mai admite, în conformitate cu propria-i complexitate, starea inofensivă. În fiecare artă încă posibilă, critica socială trebuie să devină formă și să camufleze orice conținut social manifest.

Cu organizarea progresivă a tuturor domeniilor culturale crește dorința de a atribui artei la modul teoretic, dar și practic, locul său înlăuntrul societății; nenumărate mese rotunde și simpozioane se ocupă de acest subiect. Dar deîndată ce arta a fost recunoscută ca fapt social, determinarea sociologică a locului ei se simte într-un fel superioară artei și dispune asupra ei. Ca premiză funcționează pe toate planurile obiectivitatea cunoașterii pozitiviste și axiologic neutre, situată, chipurile, deasupra punctelor de vedere estetice particulare presupuse ca pur subiective. Astfel de demersuri necesită la rîndul lor o critică socială. Ele vor pe tăcute primatul administrației, al lumii administrate, primatul asupra a ceea ce nu se lasă prins de socializarea totală sau se revoltă, cel puțin, împotriva acesteia. Suveranitatea privirii topografice care localizează fenomenele pentru a testa funcția lor și dreptul lor la existență este uzurpatoare. Ea ignoră dialectica dintre calitatea estetică și societatea funcțională. Accentul este transferat *a priori*, dacă nu asupra efectului ideologic, atunci cel puțin asupra caracterului consumabil al artei, fiind dispensat de tot ceea ce astăzi ar putea constitui obiectul reflexiei sociale a artei: se decide în avans, de o manieră conformistă. Întrucît expansiunea tehnicilor de administrație fuzionează cu aparatul științific al anchetelor și cu alte lucruri asemănătoare, ea se adresează acelui tip de intelectuali care simt ceva din noile necesități sociale, dar nimic din cele ale artei noi. Mentalitatea lor este cea a prelegerii imaginare educativ-sociologice, care ar trebui să se cheme: „Rolul televiziunii în adaptarea Europei la țările în curs de dezvoltare". Reflexia socială a artei nu are a-și aduce vreo contribuție în acest spirit, ci să-l transforme în tema sa, și astfel să-i opună rezistență. Spusa lui Steuermann, potrivit căreia cu cît se face mai mult pentru cultură, cu atît este mai rău pentru ea, rămîne mereu valabilă.

Dificultățile imanente ale artei, nu mai puțin decît izolarea sa socială au devenit în conștiința actuală, mai ales pentru tineretul protestatar, un verdict. Această situație își are indicele său istoric, iar cei care vor să desființeze arta sînt ultimii care admit așa ceva. Perturbările avangardiste ale reuniunilor avangardei artistice sînt la fel de înșelătoare precum credința că ele ar fi revoluționare și chiar revoluția ar fi o formă a Frumosului: snobismul nu se află deasupra, ci dedesubtul culturii, iar angajamentul nu este decît lipsă de talent sau de concentrare, un deficit de forță. Cu artificiul său cel mai recent, practicat deja în fascism, slăbiciunea Eului, incapacitatea de sublimare, se convertesc într-o valoare superioară și acordă un premiu moral liniei de minimă rezistență. Epoca artei s-ar fi scurs, ar fi timpul să se realizeze conținutul ei de adevăr, identificat fără rezerve cu conținutul social al adevărului: verdictul este totalitar. Ceea ce în prezent pretinde a fi extras din materie, furnizînd prin platitudinea sa motivul cel mai întemeiat pentru a pronunța verdictul asupra artei, violentează în realitate materia. În momentul trecerii la interdicție și al decretului că nu trebuie să mai existe, arta recîștigă în mijlocul lumii administrate acel drept la existență al cărui refuz seamănă în sine cu un act administrativ. Cine vrea să desființeze arta, nutrește iluzia că transformarea decisivă nu este blocată. Realismul exagerat este nerealist. Apariția fiecărei opere autentice contrazice acel *pronunciamento* cum că ea n-ar mai putea apărea. Desființarea artei într-o societate pe jumătate barbară și care se îndreaptă spre barbaria completă devine partenerul social al acesteia. Cei care vorbesc mereu despre concret, judecă de fapt abstract și sumar, orbi la sarcinile și posibilitățile foarte precise și nesoluționate, reprimate de recentul activism estetic, cum sunt cele ale unei muzici veritabil eliberate, care traversează libertatea subiectului și nu se lasă în seama hazardului alienat și obiectual. Dar necesitatea artei nu trebuie folosită ca argument. Această chestiune este fals pusă, pentru că necesitatea artei – dacă trebuie să fie absolut astfel cînd e vorba despre imperiul libertății – este non-necesitatea ei. Evaluarea artei în funcție de necesitate înseamnă prelungirea în secret a principiului de schimb, grija filistinului care se întreabă cît primește în schimb. Verdictul cum că acest lucru nu mai merge, luînd în considerare la modul contemplativ o pretinsă stare de fapt, este el însuși o marfă burgheză învechită, încruntare a frunții din cauza neștiinței încotro se îndreaptă totul. Dacă arta reprezintă în-Sinele care încă nu este, atunci ea vrea să iasă tocmai din acest tip de teleologie. Din punctul de vedere al filozofiei istoriei, operele cîntăresc cu atît mai mult cu cît mai puțin se dizolvă ele în conceptul stadiului lor de dezvoltare. Acel Încotro este o formă mascată a controlului social. Nu puține sînt operele actuale cărora li se potrivește calificativul anarhiei implicînd, într-un fel, ea însăși exigența unui final. Judecata expeditivă asupra artei care emană implicit din produsele care vor să se substituie artei se aseamănă cu cea a Reginei de roșu a lui Lewis Caroll: *Head off*. După astfel de decapitări, după un pop în care se prelungește acea *popular music*, capul crește din nou. Arta trebuie să se teamă de totul, dar nu și de nihilismul impotenței. Prin proscrierea sa socială, ea este degradată chiar în acel *fait social*, în rolul căruia ea refuză să intre. Doctrina marxistă a ideologiei, ambiguă în sine, se transformă în mod fals într-o doctrină a ideologiei în stil Mannheim, fiind transferată, fără o analiză mai profundă, asupra artei. Dacă ideologia este din punct de vedere social falsă conștiință, atunci, după o logică simplă, nu orice conștiință este ideologică. Ultimele cvartete ale lui Beethoven vor fi aruncate în gheena aparenței perimate doar de cel care nu le cunoaște și nu le înțelege. Chestiunea dacă arta este posibilă astăzi nu poate fi rezolvată de sus în jos în funcție de raporturile sociale de producție. Decizia depinde de stadiul forțelor de producție. Acest stadiu include însă și posibilul încă nerealizat: o artă care nu se lasă terorizată de ideologia pozitivistă. Pe cît de legitimă a fost critica lui Herbert Marcuse la adresa caracterului afirmativ al culturii, pe atît de mult ea ne obligă să analizăm fiecare operă particulară: altfel se ajunge la formarea unei asociații pentru interdicția culturii, la fel de rea pe cît doar bunurile culturale pot fi. Critica sălbatică a culturii nu este radicală. Dacă afirmația este într-adevăr un moment al artei, atunci această afirmație n-a fost nicidecum cu totul falsă, după cum nici cultura nu este în întregime falsă, din pricină că a eșuat. Ea stăvilește barbaria, mai Răul; nu numai că oprimă natura, ci o și păstrează oprimînd-o; în conceptul de cultură, împrumutat din agricultură, răsună această nuanță. Viața s-a perpetuat, chiar și în perspectiva unei vieți autentice, prin cultură; în operele de artă autentice răsună un asemenea ecou. Afirmația nu conferă o aureolă existentului; ea se apără împotriva morții, finalitate a oricărei dominații, nutrind simpatie pentru tot ceea ce există. Îndoiala cu privire la acest lucru nu e posibilă decît cu prețul că moartea însăși ar însemna speranță.

Dublul caracter al artei ca element care se distinge de realitatea empirică și în același timp de contextul eficienței sociale, element care totodată este absorbit de realitatea empirică și de contextul efectelor sociale, iese în evidență în mod nemijlocit în fenomenele estetice. Acestea sînt deopotrivă estetice și *faits sociaux*. Ele necesită o examinare dublă care nu trebuie amestecată, cum nu trebuie amestecate nici autonomia estetică și arta ca fapt social. Caracterul dublu este fizionomic descifrabil ori de cîte ori arta, indiferent că a fost sau nu planificată ca atare, este auzită sau văzută din exterior, și, în orice caz, ea are nevoie de acest din-Exterior pentru a fi protejată de fetișizarea autonomiei sale. Muzica ce se cîntă în cafenele sau care este transmisă, cum se întîmplă în America, prin instalații telefonice pentru clienții din restaurante poate deveni ceva cu totul diferit, la a cărui expresie participă zgomotul celor care vorbesc, clinchetul vaselor și tot restul. Ea are nevoie de neatenția auditoriului pentru a-și îndeplini funcția, nu mai puţin decît solicită atenţia acestora în ipostaza autonomiei sale. Un *potpourri* se constituie uneori pornind de la fragmente de opere, dar prin montaj acestea se transformă în chip esenţial. Obiectivele, precum cel de creare a unei atmosfere, de acoperire a tăcerii prin zgomot, le preschimbă în ceea ce se exprimă prin atmosferă, negaţie a plictisului provocat de monotonia lumii mărfurilor, negaţie transformată în marfă. Sfera divertismentului integrată de mult timp în producţie este dominaţia acestui moment al artei asupra ansamblului fenomenelor sale. Ambele momente sînt antagonice. Subordonarea operelor de artă autonome faţă de momentul finalităţii sociale, conţinut de fiecare şi din care arta a apărut printr-un proces dificil, o lezează în punctul cel mai sensibil. Totuşi, cel care, de exemplu, aflat într-o cafenea, este dintr-o dată frapat de gravitatea unei muzici şi o ascultă cu atenţie maximă, se comportă ca un străin şi pare ridicol în ochii celorlalţi. Acest antagonism revelă în artă raportul fundamental dintre aceasta şi societate. Experienţa artei din exterior distruge continuitatea acesteia, după cum acele *potpourri*-uri distrug în mod voluntar orice continuitate. Dintr-o compoziţie orchestrală de Beethoven pe culoarele sălii de concert nu rămîn practic nimic altceva decît loviturile imperiale de timpane; ele reprezintă deja în partitură un gest autoritar, pe care opera l-a împrumutat de la societate pentru a-l sublima prin elaborare. Căci cele două caractere ale artei nu sînt absolut indiferente unul faţă de celălalt. Dacă o piesă muzicală autentică se pierde în sfera socială a fundalului, atunci ea o poate transcende pe aceasta prin puritatea pe care utilizarea n-o poate decît murdări. Pe de altă parte, operele autentice, asemenea acelor lovituri de timpan din compoziţia beethoveniană, nu pot elimina finalităţile heteronome care sînt legate de originea lor socială; ceea ce îl irita pe Richard Wagner la Mozart, urmele divertismentului, s-a transformat de atunci în suspiciune şi faţă de acele opere care au renunţat de la sine la divertisment. Poziţia artiştilor în societate, în măsura în care aceasta este luată în consideraţie pentru receptarea masei, tinde după epoca autonomiei să se reîntoarcă în heteronomie. Dacă înainte de Revoluţia franceză artiştii erau lachei, ei devin acum nişte *entertainers*. Industria culturii îşi strigă campionii după prenume, precum *jet set*-ul pe ospătarii şefi şi pe frizeri.

Eliminarea diferenței dintre artistul ca subiect estetic și artistul ca persoană empirică demonstrează, în același timp, faptul că distanța dintre opera de artă și realitatea empirică a fost suprimată, fără totuși ca arta să recupereze o libertate care nu există. Proximitatea ei sporește profitul, nemijlocirea este organizată în chip amenințător. Din punctul de vedere al artei, caracterul ei dublu este tipic pentru toate operele sale, constituind un defect al originii necinstite, la fel cum altă dată artiștii erau tratați asemenea unor oameni necinstiți. Originea aceea, însă, este și locul esenței sale mimetice. Văzut din exterior, aspectul necinstit care neagă demnitatea autonomiei ei, demnitate care se evidențiază pe sine dintr-o conștiință încărcată, provenind din participarea sa la social, îi face cinste ca dispreț la adresa onestității muncii social utile.

Fără îndoială că în timpul ultimilor patruzeci sau cincizeci de ani raportul dintre practica socială și artă, mereu variabil, s-a transformat o dată mai mult în mod profund. În timpul primului război mondial și înainte de Stalin, opiniile avansate din punct de vedere politic și estetic s-au conjugat; pentru cel care în acea epocă a început să se deștepte, arta i-a părut a fi *a priori*, ceea ce din punct de vedere istoric nu era deloc: *a priori*, politicește, de stînga. De atunci Jdanov-ii și Ulbricht-ii nu numai că au înlănțuit forța artistică productivă în dictatul Realismului socialist, dar au și fracturat-o; regresul estetic provocat de către aceștia transpare din punct de vedere social ca o fixație mic-burgheză. O dată cu scindarea în cele două blocuri, în deceniile de după cel de-al doilea război mondial stăpînitorii din Vest au semnat în revanșă o pace retractabilă cu arta radicală; pictura abstractă este promovată de către marea industrie germană, iar în Franța generalul De Gaulle îl are ca ministru al culturii pe André Malraux. Doctrinele avangardiste pot fi din cînd în cînd transformate într-un sens elitar, dacă antagonismul lor față de *communis opinio* este înțeles de o manieră suficient de abstractă și dacă ele rămîn întrucîtva moderate; numele unui Pound sau Eliot stau mărturie. Benjamin remarcase deja la futurism *penchant*-ul fascist,[93] care își are punctul de plecare în trăsăturile periferice ale modernismului baudelairian. Oricum, în faza sa tîrzie, acolo unde se distanțează de avangarda estetică pentru că aceasta nu se subordonează partidului comunist, Benjamin ajunge să integreze adversitatea lui Brecht împotriva *Tui*-lor. Izolarea elitară a artei avansate este mai puțin de imputat ei înseși decît societății; criteriile inconștiente ale maselor sînt aceleași de care raporturile sociale, în care masele sînt implicate, au nevoie pentru a se menține; presiunea vieții heteronome le obligă la distracție și împiedică concentrarea unui Eu puternic care reclamă non-tipicul. Aceasta dă naștere la resentimente: pe de o parte, în mase, împotriva a ceea ce li se refuză, inclusiv a privilegiului educației; pe de altă parte, din punct de vedere estetic, în atitudinea artiștilor de avangardă, începînd cu Strindberg și Schönberg, împotriva maselor. Conflictul deschis dintre *trouvailles*-urile lor estetice și un spirit care lasă urme în conținutul și intenția operelor lor lezează în mod sensibil coerența artistică. Interpretarea socială a literaturii mai vechi în funcție de conținut are o valoare inegală. Interpretarea miturilor grecești precum cel al lui Cadmos de către Vico a fost genială. Dar reducerea acțiunii pieselor lui Shakespeare la ideea de luptă de clasă, în sensul intenționat de Brecht, nu duce prea departe – excepție făcînd piesele în care lupta de clasă constituie în mod direct tema acestora – și ratează aspectul esențial al dramelor. Nu este vorba de faptul că acest aspect esențial ar fi indiferent din punct de vedere social, pur uman și atemporal; acestea nu sînt decît vorbe goale. Dar elementul social este mijlocit de către caracterul formal al dramelor, după expresia folosită de Lukács, de „perspectivă". La Shakespeare, sociale sînt categorii precum individ si pasiune, trăsături precum concretețea burgheză a Calibanului, ca și negutătorii neserioși din Veneția, concepția unei lumi semi-matriarhale din *Macbeth* și *Regele Lear*; pe deasupra, dezgustul față de putere în *Antoniu și Cleopatra*, chiar gestul de abdicare al lui Prospero. Față de acestea, conflictele din istoria romană apărute între patricieni și plebei nu sînt decît bunuri culturale. Shakespeare nu face decît să ilustreze aspectul problematic al tezei marxiste conform căreia orice istorie este cea a luptelor de clasă, în măsura în care respectiva teză este considerată obligatorie. Lupta de clasă presupune în mod obiectiv un înalt grad de integrare și diferențiere socială, iar la modul subiectiv o conștiință de clasă, așa cum s-a dezvoltat ea în mod rudimentar abia în societatea burgheză. Nu este nou faptul că însăși clasa, subordonarea socială a atomilor față de un concept universal, care exprimă la fel relațiile constitutive pentru ei precum și pe cele heteronome, este din punct de vedere structural ceva burghez. Antagonismele sociale sînt străvechi; ele s-au transformat în luptă de clasă doar în chip discontinuu, acolo unde se formase o economie de piață înrudită cu societatea burgheză. De aceea, interpretarea tuturor elementelor istorice în sensul luptei de clasă are un aspect ușor anacronic, după cum modelul de la care a pornit Marx în formularea și extrapolarea doctrinei sale, a fost acela al capitalismului liberal al întreprinzătorilor. Antagonismele sociale traversează ce-i drept întreaga operă a lui Shakespeare, manifestîndu-se însă prin indivizi, iar la modul colectiv doar în scenele avînd ca protagonist masele, care ascultă de scheme retorice, precum cea a facultății de persuasiune. Pentru o analiză sociologică a lui Shakespeare este desigur evident faptul că el nu a putut fi Bacon. Dramaturgul dialectician de la debutul erei burgheze a contemplat acel *theatrum mundi* mai puțin din perspectiva progresului decît din cea a victimelor sale. Rezolvarea acestui impas printr-o maturitate socială cît și estetică este îngreunată de interdicțiile structurii sociale. Dacă în artă caracteristicile formale nu pot fi interpretate nemijlocit din punct de vedere politic, totuși ea nu conține elemente formale fără implicații relative la conținut, iar acelea se întind pînă în sfera politică. În eliberarea formei, așa cum o dorește orice artă genuin nouă, se codifică înainte de toate eliberarea societății, căci forma, interdependența estetică a fiecărui element particular, reprezintă în opera de artă raportul social; de aceea, forma eliberată îi repugnă existentului. Acest lucru este întărit de psihanaliză. Potrivit acesteia, orice artă, negație a principiului realității, își manifestă revolta față de imaginea tatălui și este, în această măsură, revoluționară. Aceasta implică în mod obiectiv participarea politică a nepoliticului. Atît timp cît structura socială nu a fost atît de sudată astfel încît simpla formă să acționeze în mod subversiv ca obiecție, raportul operelor de artă cu realitatea socială dinainte dată a fost mai indulgent. Fără a ceda în întregime la aceasta, ele și-au putut însuși fără prea multă șovăială elementele acesteia, rămînînd în mod plauzibil aidoma ei, comunicînd cu ea. Astăzi, momentul social critic al operelor de artă a devenit o opoziţie împotriva realităţii empirice ca atare, pentru că ea s-a transformat într-o ideologie care se dublează pe sine, într-o chintesenţă a dominaţiei. Faptul că arta nu devine la rîndul ei indiferentă din punct de vedere social, un joc gol şi ornament al mecanismului, depinde de măsura în care construcţiile şi montajele sale sînt în acelaşi timp demontări, receptînd în mod destructiv în interiorul ei elemente ale realităţii pe care le reuneşte în virtutea libertăţii faţă de Altul. Unitatea criteriilor estetic şi social ale artei rezidă în chestiunea de a şti dacă arta, suspendînd realitatea empirică, concretizează relaţia sa cu realitatea suspendată şi are, de aceea, aerul că ar poseda un soi de prerogativă. În această situaţie ea nu lasă loc nici unei îndoieli în privinţa intenţiilor sale, şi aceasta fără a-şi mula mesajul pe placul practicienilor politici. Picasso şi Sartre au optat, fără teamă de contradicţie, pentru o politică ce interzice ceea ce ei apără în domeniul estetic, şi care-i tolerează pe ei înşişi doar în măsura în care numele lor au o valoare propagandistică. Atitudinea lor se evidenţiază pentru că nu rezolvă contradicţia, motivată obiectiv, la modul subiectiv, prin aderarea univocă la o teză anume sau la contrariul ei. Critica atitudinii lor este pertinentă numai dacă este o critică a politicii pentru care au votat; trimiterea prezumţioasă la faptul că şi-ar fi tăiat craca de sub picioare nu este adecvată. Printre aporiile epocii noastre una nu lipsită de importanţă se referă la faptul că nici o idee nu mai este mai adevărată care să nu lezeze interesele celui care o nutreşte, chiar dacă aceste interese sînt obiective.

---

[93] *Cf.* Walter Benjamin, *Schriften*, *op.cit.*, vol. 1, pp. 395 și urm.

Cu consecinţe importante, recurgîndu-se la terminologia de formalism şi Realism socialist, se operează astăzi distincţia dintre esenţa autonomă a artei şi esenţa sa socială. Prin această terminologie, lumea administrată exploatează în vederea scopurilor sale chiar şi dialectica obiectivă care pîndeşte în caracterul dublu al fiecărei opere de artă: această dualitate se transformă în maniheism. Respectiva dihotomie este eronată, deoarece prezintă tensiunea dintre cele două elemente ca pe o alternativă simplă, pe care artistul trebuie să o aleagă. Graţie suveranităţii facile a unei hărţi de stat-major sociale se privilegiază în mod regulat orientările antiformaliste: celelalte tendinţe sînt limitate din punctul de vedere al diviziunii muncii, preluînd pe cît se poate de naiv iluzii burgheze. Grija iubitoare cu care acei *apparatchik*-i îi scot din izolare pe artiștii refractari rimează cu asasinatul lui Meyerhold. În realitate, contradicția dintre arta formalistă și cea antiformalistă nu poate fi menținută în abstracția sa din moment ce arta vrea să fie altceva decît un discurs tonifiant deschis sau camuflat. În timpul primului razboi mondial sau ceva mai tîrziu, pictura modernă a adoptat doi poli: Cubismul și Suprarealismul. Dar Cubismul însuși, prin conținutul său, a fost o revoltă împotriva reprezentării burgheze a imanenței pure, nefracturate, a operelor artistice. Invers, suprarealiști importanți ca Max Ernst și André Masson, care n-au fost dispuși la nici o conivență cu piața, iar inițial au protestat împotriva sferei artei în ansamblul ei, s-au apropiat de principii formale, Masson adoptînd în mare măsură tehnici non-figurative, cu atît mai mult cu cît ideea șocului, care se epuizează rapid la nivelul temelor, a fost transpusă într-un demers pictural. În momentul în care intenția este de a demasca printr-un flash lumea obișnuită ca aparență și iluzie, s-a realizat deja teleologic tranziția la non-figurativ. Constructivismul, în mod oficial contrariul Realismului, are prin limbajul deziluzionării înrudiri mai profunde cu transformările istorice ale realității decît un Realism acoperit de multă vreme cu culoare romantică, întrucît principiul acestuia, concilierea cu obiectul, a devenit între timp Romantism. Tendințele Constructivismului au fost în ceea ce privește conținutul adecvarea artei, fie ea și problematică, la lumea desacralizată, care nu se mai putea realiza cu mijloacele realiste tradiționale fără academism estetic. Tot ceea ce astăzi poate fi numit informal nu devine în mod veritabil estetic decît dacă se articulează prin formă; în caz contrar, nu ar fi decît document. La artiștii reprezentativi ai epocii, ca Schönberg, Klee, Picasso, momentul expresiv-mimetic și cel constructiv se întîlnesc cu intensitate egală, iar nu la falsa mediană pe care o reprezintă tranziția, ci la extreme; ambele momente sînt însă sub aspectul conținutului simultane, expresia este negativitatea suferinței, construcția, încercarea de a face față suferinței care decurge din alienare, prin depășirea acesteia în orizontul unei raționalități neștirbite și de aceea degrevate de violență. Ca și în gîndire, forma și conținutul sînt concomitent distincte și reciproc mijlocite în artă. Atîta timp cît se cedează în fața dihotomiei abstracte dintre formă și conținut, conceptele de progresist şi reacţionar nu prea se aplică la artă, după cum dihotomia se reproduce în contradicţia dintre afirmaţie şi contraafirmaţie. Unii îi acuză pe anumiţi artişti că sînt reacţionari, deoarece reprezintă din punct de vedere social teze reacţionare sau pentru că, prin forma operelor lor, oferă sprijin reacţiunii politice într-o manieră bineînţeles afirmată, dar greu demonstrabilă; ceilalţi îi califică astfel în virtutea faptului că ar fi rămas în urma nivelului forţelor artistice de producţie. Dar conţinutul unor opere de artă importante se poate abate de la opinia autorilor. Faptul că Strindberg a inversat într-un sens represiv intenţiile burghezo-emancipatorii ale lui Ibsen este evident. Pe de altă parte, inovaţiile sale formale, dizolvarea realismului dramatic şi reconstrucţia experienţei onirice, sînt din punct de vedere obiectiv critice. Ele certifică tranziţia societăţii către faza ororii într-un mod mai autentic decît cele mai curajoase invective ale lui Gorki. În această măsură, ele sînt şi din punct de vedere social progresiste, conştiinţa incipientă a catastrofei pentru care se pregăteşte societatea burghez-individualistă: în interiorul ei, individul total izolat devine un spectru precum în *Sonata spectrelor*. Cele mai grandioase producţii ale Naturalismului constituie un contrapunct: oroarea de nimic atenuată a primei părţi din *Hanneles Himmelfahrt* de Hauptmann converteşte reproducerea fidelă a realităţii în expresia cea mai sălbatică. Totuşi, critica socială la adresa Realismului resuscitat prin decret este numai atunci valabilă cînd nu cedează în faţa lui *l'art pour l'art*. Caracterul socialmente fals din acel protest împotriva societăţii s-a evidenţiat în decursul istoriei. Stilul ales, bunăoară la Barbey d'Aurevilly, a pălit într o naivitate demodată, nicidecum adecvată paradisurilor artificiale. Satanismul a devenit comic, după cum a remarcat deja Huxley. Răul căruia Baudelaire, ca şi Nietzsche îi duc lipsa în secolul al XIX-lea liberalist şi care nu a fost pentru ei decît masca instinctului scăpat de represiunea epocii victoriene, a irumpt, în secolul XX, în obstacolele civilizatorii, ca produs al instinctului refulat, cu o bestialitate faţă de care blasfemiile oribile ale lui Baudelaire au cîştigat o inocenţă ce contrastează în mod grotesc cu patosul lor. În ciuda superiorităţii sale, Baudelaire a anunţat curentul *Jugendstil*. Iluzia acestuia a fost înfrumuseţarea vieţii fără schimbarea ei; frumuseţea însăşi a devenit un lucru vid, şi, ca orice altă negaţie abstractă, s-a lăsat integrată în sfera a ceea ce este negat. Fantasmagoria unei lumi estetice netulburate de scopuri slujește ca alibi lumii sub-estetice.

Despre filozofie, despre gîndirea teoretică în general, se poate spune că suferă de un apriorism idealist, în măsura în care dispune doar de concepte; numai prin intermediul lor, ea tratează despre lucrurile la care ele trimit, dar ea nu dispune niciodată de lucrul însuși. Munca ei sisifică constă în a reflecta neadevărul și vina, pe care le ia astfel asupra sa, și a le îndrepta pe cît se poate. Ea nu poate aplica substratul său ontic asupra textelor; vorbind despre această situație, ea o transformă deja în ceva de care vrea să se deosebească. Arta modernă înregistrează această insatisfacție de cînd Picasso și-a deteriorat tablourile cu primele bucăți de ziar; toate montajele au derivat de aici. Momentul social își intră din punct de vedere estetic în drepturile sale prin aceea că nu este imitat sau figurat în artă, ci este injectat artei prin sabotarea acesteia. Ea face astfel să explodeze iluzia imanenței sale pure asemenea ruinelor empirice care, eliberate de contextul lor, se pliază pe principiile imanente de construcție. Arta dorește, prin cedarea vizibilă în fața materialului brut, să îndrepte puțin din ceea ce spiritul: idei precum cea de artă, pricinuiește Altului, la care el se raportează și pe care ar dori să-l facă să vorbească. Acesta este sensul determinabil al momentului absurd, dușmănos față de intenționalitate al artei moderne, pînă la întrepătrunderea artelor și pînă la *happening-uri*. Nu-i totuna cu un proces fariseic arivist al artei tradiționale, și nici cu încercarea de a absorbi negația artei o dată cu forța acesteia. Ceea ce socialmente nu mai este posibil în arta tradițională nu înseamnă că și-a ratat din această cauză tot adevărul. Se afundă însă într-un strat mineral istoric, care nu mai poate fi atins altfel decît prin negația conștiinței vii: strat fără de care arta însă n-ar mai exista: anume acela al trimiterii silențioase la ceea ce este frumos, fără vreo distincție riguroasă între natură și operă. Acest moment este contrar celui al dislocării, în care s-a transpus adevărul artei, dar supraviețuiește în cel de-al doilea prin faptul că recunoaște ca forță de structurare violența lucrului prin care el se măsoară. În interiorul acestei idei, arta se înrudește cu pacea. Fără perspectiva asupra păcii, arta ar fi la fel de falsă ca și printr-o conciliere anticipată. Frumosul în artă este aparenţa unei păci reale. Către aceasta tinde şi violenţa represivă a formei, prin reunirea a ceea ce-şi este reciproc ostil şi divergent.

Este greşit a deduce realismul estetic din materialismul filozofic. Fără îndoială că arta, ca formă a cunoaşterii, implică cunoaşterea realităţii implică, şi nu este realitate care să nu fie socială. Astfel, conţinutul de adevăr şi conţinutul social sînt mijlocite, deşi caracterul de cunoaştere al artei, conţinutul de adevăr al acesteia, transcende cunoaşterea realităţii înţelese ca Fiindul. Arta devine cunoaştere socială în măsura în care cuprinde esenţa, iar nu discutînd despre aceasta, exemplificînd-o sau imitînd-o într-un mod oarecare. Prin propria sa complexitate, ea face esenţa să apară împotriva fenomenului. Critica epistemologică a idealismului, critică ce oferă obiectului o anumită predominanţă, nu poate fi simplist aplicată la artă. În artă, obiectul este absolut diferit de obiectul din realitatea empirică. Obiectul artei este opera produsă de aceasta, operă ce conţine elementele realităţii empirice, la fel cum ea le transpune, descompune şi reconstruieşte după propria sa lege. Numai printr-o astfel de transformare, iar nu printr-o fotografiere, şi aşa deformantă, arta conferă realităţii empirice ceea ce-i revine, epifania esenţei sale ascunse şi fiorul încercat în faţa ei ca monstruozitate. Primatul obiectului nu se afirmă estetic decît în caracterul artei ca istoriografie inconştientă, anamneză a ceea ce a fost supus, refulat, şi este poate încă posibil. Primatul obiectului ca libertate potenţială a ceea ce este, emancipare de sub dominaţie, se manifestă în artă ca libertate a ei faţă de obiecte. Dacă arta are a-şi afla conţinutul pornind, de la Altul ei, concomitent ea se împărtăşeşte de acest Altul numai în contextul imanenţei sale, ceea ce nu i se poate imputa. Arta neagă negativitatea primatului obiectului, elementul său non-conciliat, heteronom, pe care ea îl pune încă în evidenţă prin aparenţa concilierii care emană din operele sale.

Un argument al materialismului dialectic dogmatic nu este lipsit la o primă vedere de forţă persuasivă. Punctul de vedere al modernităţii radicale ar fi cel al solipsismului, acela al unei monade care, în mod obstinat, se închide intersubiectivităţii. Diviziunea reificată a muncii manifestă tendinţe de nebunie furioasă. Acest lucru sfidează umanitatea, care este de realizat.

Dar însuşi solipsismul ar fi iluzoriu, după cum au demonstrat-o critica materialistă şi, cu mult înaintea ei, marea filozofie, orbirea nemijlocirii a pentru-Sinelui, care nu vrea din punct de vedere ideologic să admită propriile mijlociri. Este adevărat că teoria, prin comprehensiunea mijlocirii sociale universale, depăşeşte în mod conceptual solipsismul. Dar arta, mimesis-ul împins către însăşi conştiinţa sa, este totuşi legată de emoţie, de nemijlocirea experienţei; altfel ea nu s-ar mai diferenţia de ştiinţă, ar fi în cel mai bun caz un fel de aconto al acesteia, cel mai adesea reportaj social. Modurile de producţie colective ale celor mai mici grupuri sînt deja astăzi imaginabile şi solicitate în unele medii; monadele sînt locul experienţei în toate societăţile existente. Pentru că individuaţia, cu suferinţa pe care o implică, este lege socială, societatea nu poate fi experimentată decît în mod individual. Substrucţia unui subiect colectiv nemijlocit ar fi obţinută în mod necinstit şi ar condamna opera de artă la neadevăr pentru că i-ar sustrage unica posibilitate de experienţă, astăzi deschisă. Dacă arta se orientează în chip corectiv, dintr-o convingere teoretică, în funcţie de propria sa mijlocire, încercînd să depăşească acel caracter monadic sesizat ca aparenţă socială, adevărul teoretic îi rămîne străin şi devine neadevăr: opera de artă sacrifică în mod heteronom determinarea sa imanentă. Potrivit Teoriei critice, simpla conştiinţă a societăţii nu conduce în mod real dincolo de structura obiectivă, socialmente impusă; şi, fără îndoială, nici opera de artă care, în conformitate cu condiţiile sale, este ea însăşi o parte a realităţii sociale. Opera de artă îşi cîştigă în orice caz această aptitudine, pe care materialismul dialectic dogmatizat i-o atribuie şi i-o pretinde – în chip antimaterialist –, acolo unde, în structura sa monadologică şi ermetică, ea împinge atît de departe ceea ce îi este impus la modul obiectiv, situaţia sa, încît devine critica acesteia. Adevăratul prag dintre artă şi o altă cunoaştere este probabil faptul că aceasta din urmă se poate depăşi pe sine prin gîndire fără a abdica, în vreme ce arta nu produce nimic valabil care să nu se constituie pornind de la sine, în funcţie de poziţia istorică în care se află. Inervaţia a ceea ce este din punct de vedere istoric posibil pentru ea este esenţială pentru forma de reacţie artistică. În artă, expresia de substanţialitate îşi capătă semnificaţia plecînd de aici. Dacă arta, în numele unui adevăr social, teoretic superior, vrea mai mult decît experiența care îi este accesibilă și care trebuie structurată, ea devine mai puțin decît atît, iar adevărul obiectiv pe care și-l ia drept criteriu se pierde în ficțiune. Ea ascunde fisura dintre subiect și obiect. Realismul vizat este o falsă conciliere a subiectului și obiectului, așa încît fanteziile cele mai utopice privind arta viitoare nu pot imagina nici una care să fie din nou realistă, fără a cădea o dată mai mult în non-libertate. De aceea, arta îl are pe Altul ei în imanența sa, pentru că aceasta, aidoma subiectului, este în sine mijlocită social. Arta trebuie să aducă în limbaj conținutul său social latent: să se adîncească în sine pentru a se depăși. Ea exercită critica solipsismului prin forța exteriorizării, apelînd la propriul ei procedeu, acela al obiectivării. Datorită formei sale, ea transcende subiectul simplu, prizonier al propriilor limite; tot ceea ce, intenționat, ar dori să acopere limitele sale devine infantil, făcîndu-și din heteronomie chiar și un merit etic și social. Dacă la toate acestea s-ar replica faptul că democrațiile populare de tipul cel mai diferit sînt încă antagonice, interzicînd astfel adoptarea unui alt punct de vedere decît cel al alienării, în timp ce un umanism realizat ar întreține totuși speranța unui punct de vedere diferit – umanism care nu mai are nevoie de arta modernă, simțindu-se bine în preajma celei tradiționale –, atunci o astfel de concesie nu diferă, după cum pare, de doctrina individualismului depășit. În mare, la bază se află clișeul mic-burghez potrivit căruia arta modernă este la fel de urîtă precum lumea în care a apărut; lumea și-ar fi meritat arta sa, altfel nici că se putea, dar lucrurile nu pot rămîne totuși așa pentru totdeauna. În realitate, nimic nu este de depășit; termenul este *index falsi*. Este incontestabil faptul că situația antagonică, ceea ce la tînărul Marx se numea alienare și autoalienare, a reprezentat o forță motrice redutabilă în formarea noii arte. Dar aceasta nu a fost o copie, o reproducere a acelei situații. În denunțarea acelei stări, în transpunerea sa în *imago*, arta a devenit Altul ei, și la fel de liberă precum o interzic condițiile celor vii. Este posibil ca arta trecută să-i fie redată unei societăți pacificate, artă care a devenit astăzi complementul ideologic al uneia nepacificate; dar faptul că noua artă s-ar întoarce la liniște și ordine, la reproducerea afirmativă și armonie, ar constitui sacrificiul libertății sale. Nu este cazul să ne imaginăm cum va arăta arta într-o societate transformată. Probabil că ar fi un al treilea lucru în raport cu arta trecută și cea prezentă; dar ar fi mai curînd de dorit ca, într-o bună zi, arta să disparǎ, decît să uite suferința, care este expresia ei și de la care forma își are substanța. Această suferință este conținutul uman pe care nonlibertatea o deformează în pozitivitate. Dacă arta viitoare ar fi din nou pozitivă, după dorință, atunci suspiciunea persistenței reale a negativității ar fi acută; suspiciunea este mereu vie, recidiva amenință necontenit, iar libertatea, care ar fi totuși libertate față de principiul posesiei, nu poate fi posedată. Dar ce ar fi arta ca istoriografie, dacă s-ar debarasa de memoria suferinței acumulate?

Paralipomena

Estetica cere socoteală filozofiei pentru faptul că sistemul academic a degradat-o, transformînd-o într-o simplă disciplină. Ea pretinde filozofiei ceea ce ea însăși nu face: să extragă fenomenele din pura lor existență și să oblige la reflecția de sine, la reflecția profundă asupra a ceea ce este încremenit în științe, și care nu constituie doar o știință aparte, dincolo de celelalte. Cu aceasta, estetica se înclină în fața a ceea ce obiectul ei, asemenea oricărui alt obiect, dorește în mod direct. Fiecare operă de artă are nevoie, pentru a putea fi trăită pe deplin, de idee, și astfel de filozofie, care nu este altceva decît gîndirea care nu se lasă înfrînată. Comprehensiunea este totuna cu critica; facultatea comprehensiunii de a lua act de lucrul înțeles ca de ceva spiritual nu este altceva decît facultatea de a distinge între adevăr și fals, oricît de mult această distincție se abate de la procedeele logicii obișnuite. Arta este, emfatic vorbind, cunoaștere, dar nu cunoaștere a obiectelor. Opera de artă este înțeleasă doar de cel care o înțelege ca un complex al adevărului. Acesta privește în mod inevitabil raportul său cu neadevărul, cu propriul său neadevăr și cu cel din afara sa; orice altă judecată asupra operelor de arta rămîne accidentală. Operele de artă pretind astfel un raport adecvat cu sine. De aceea, ele postulează ceea ce, cîndva, filozofia artei a intenționat să realizeze și ceea ce, în forma sa tradițională, ea a realizat la fel de puțin prin raportare atît la conștiința actuală, cît și la operele contemporane.

• •

O estetică lipsită de valori este un nonsens. A înțelege operele de artă înseamnă, după cum de altfel Brecht știa bine, a percepe momentul logicității lor și al contrariului acesteia, chiar al faliilor lor, și a ceea ce ele semnifică. Nimeni nu i-ar putea înțelege pe *Maeștri Cîntăreți*, dacă n-ar percepe momentul denunțat de Nietzsche: o pozitivitate narcisiac pusă în scenă, prin urmare un moment al neadevărului. Separarea dintre comprehensiune și valoare este organizată scientist; fără valori nu se poate înțelege nimic din punct de vedere estetic, și viceversa. În artă este mai îndreptățit să se vorbească despre valoare decît în oricare altă parte. Fiecare op spune asemenea unui mim: Sînt bun, nu-i așa? Răspunsul va fi o judecată de valoare.

Dacă întreprinderea esteticii presupune astăzi în mod obligatoriu critica principiilor și a normelor sale generale, ea însăși trebuie să se mențină în mod necesar în sfera universalului. Eliminarea contradicției nu intră în atributele esteticii. Ea trebuie s-o accepte și să reflecteze, dînd curs necesității teoretice pe care o anunță categoric arta în epoca reflecției. Obligația unei astfel de universalități nu legitimează însă nici o doctrină pozitivă a invarianților. Prin aceste determinări necesar universale, se rezumă rezultatele procesului istoric variind o figură discursivă aristotelică: ceea ce a fost arta. Determinările universale ale artei sînt cele ale lucrului devenit. Situația istorică, devenită confuză datorită acelei *raison d'être* a artei, caută retrospectiv conceptul de artă, care se încheagă astfel în ceva de genul unității. Această unitate nu este abstractă, ci este desfășurarea artei către conceptul ei propriu. De aceea, peste tot, teoria presupune ca o condiție proprie a sa, iar nu ca probe și exemple, analize concrete. Către turnura istorică spre universal fusese deja Benjamin determinat în teoria reproductibilității[94], intensificînd pînă la extrem adîncirea în opere de artă concrete.

Pentru a satisface pretenția ca estetica să fie reflexia experienței artistice, fără ca aceasta să-și piardă caracterul ei teoretic decisiv, cea mai bună metodă este de a introduce în categoriile tradiționale, prin intermediul modelelor, o mișcare a conceptului, care să fie confruntată cu experienţa artistică. Nu este vorba aici de a construi un continuum între poli. Sfera teoriei este abstractă şi nu are voie să inducă în eroare prin exemple ilustrative. Însă uneori, ca şi altădată în *Fenomenologia spiritului* a lui Hegel, se poate aprinde spontan scînteia între concreteţea experienţei spirituale şi mediul conceptului universal, aşa încît concretul nu mai serveşte drept exemplu, ci este lucrul însuşi, care încercuieşte raţionamentul abstract, fără de care numele n-ar putea fi totuşi găsit. În acest caz trebuie luată în considerare latura producţiei: problemele obiective şi deziderentele pe care le prezintă produsele. Primatul sferei producţiei în operele de artă este cel al esenţei lor, ca primat al produselor muncii sociale faţă de contingenţa realizării lor subiective. Raportarea la categoriile tradiţionale este însă inevitabilă, întrucît doar reflexia acelor categorii permite utilizarea experienţei artistice de către teorie. Prin transformarea categoriilor, exprimată şi determinată de un asemenea gen de reflexie, experienţa istorică pătrunde în teorie. Prin dialectica istorică, pe care ideea o pune în categoriile tradiţionale, acestea îşi pierd starea lor abstractă defectuoasă, fără a sacrifica însă universalul, care este inerent ideii: estetica vizează universalul concret. Analiza cea mai ingenioasă a unor structuri singulare nu înseamnă în mod direct estetică; acest lucru este punctul ei slab, dar şi superioritatea ei faţă de ceea ce se numeşte ştiinţa artei. Din punctul de vedere al experienţei artistice actuale, însă, este legitim să se recurgă la categorii tradiţionale, care nu dispar în producţia actuală, ci reapar chiar prin propria lor negaţie. Experienţa se încheie cu estetica: ea ridică la nivelul logicii şi conştiinţei ceea ce în operele de artă se produce de o manieră confuză, inconsecventă, iar în opera singulară, insuficientă. Sub acest aspect, estetica non-idealistă se ocupă şi ea de „idei".

---

[94] *Cf.* Walter Benjamin, *Schriften*, *op. cit.*, vol. 1, pp. 366 și urm.

Diferenţa calitativă dintre artă şi ştiinţă nu constă, simplist, în a face din ştiinţă instrumentul de cunoaştere a artei. Categoriile pe care ştiinţa le introduce sînt de natură atît de diferită faţă de categoriile inerente artei, încît proiecţia acestora din urmă asupra conceptelor ştiinţifice nu mai explică neapărat ceea ce ea avea de gînd să explice. Semnificaţia crescîndă a tehnologiei în operele de artă nu trebuie să inducă ideea că ele aparțin tipului de rațiune care a produs tehnologia și care se perpetuează într-însa.

Clasicul supraviețuiește prin ideea operelor de artă ca idee a unui element obiectiv mijlocit prin subiectivitate. Altfel, arta ar însemna efectiv o pierdere de timp oarecare, fără legătură cu celelalte activități și probabil retrogradă din punct de vedere istoric. Ea s-ar nivela, ajungînd produsul-surogat al unei societăți a cărei energie nu mai este absorbită de cîștigarea existenței, sau în care, cu toate acestea, satisfacerea directă a instinctelor este limitată. Acestei situații i se opune arta, ce contrazice cu înverșunare pozitivismul tinzînd s-o supună universalului pentru-Altul. Nu este vorba de faptul că, integrată în contextul orbirii societății, ea nu ar putea fi, totuși, ceea ce combate. Dar existența sa nu este compatibilă cu puterea, care vrea, astfel, s-o degradeze, s-o înfrîngă. Ceea ce se exprimă în operele importante se îndreaptă împotriva pretenției de totalitate a rațiunii subiective. Falsitatea acesteia devine vizibilă prin obiectivitatea operelor de artă. Desprinsă de pretenția ei imanentă de obiectivitate, arta n-ar fi altceva decît un sistem de stimuli mai mult sau mai puțin organizat, care condiționează reflexele pe care arta le atribuie de la sine, autist și dogmatic, sistemului, iar nu celor asupra cărora sistemul își exercită influența. Prin aceasta, distincția dintre opera de artă și calitățile pur senzuale ar dispărea, opera ar fi un fragment al realității empirice, în termeni americani: *a battery of tests*, iar mijlocul adecvat pentru a da seamă de artă un *program analyser*, sau anchete ale reacțiilor medii ale grupurilor față de operele de artă sau genuri; numai că din respect, probabil, pentru domeniile recunoscute ale culturii, pozitivismul pare să meargă rar într-atît de departe, după cum o reclamă consecvența propriei metode. Dacă el combate, ca teorie a cunoașterii, orice sens obiectiv, atribuind artei fiecare gînd care nu este reductibil la propoziții declarative, atunci, fără să recunoască, el neagă arta *a limine*, pe care o ia la fel de puțin în serios precum omul de afaceri obosit, care o utilizează ca și cînd s-ar supune unui masaj; pozitivismul ar fi, dacă arta corespunde criteriilor sale pozitiviste, subiectul ei transcendental. Conceptul de artă avut în vedere de pozitivism converge cu cel de industrie culturală, care își organizează într-adevăr produsele ca sisteme de stimuli, pe care teoria proiecției subiective le atribuie pe nedrept artei. Argumentul lui Hegel împotriva esteticii subiective axate pe senzația spectatorului a fost accidentalitatea acestei estetici. Lucrurile n-au rămas aici. Momentul de efect asupra subiectului este calculat de industria culturală, ajungînd, după valori statice medii, o lege generală. El a devenit spirit obiectiv. Dar aceasta nu atenuează critica lui Hegel. Căci universalitatea stilului actual este nemijlocitul negativ, lichidarea oricărei pretenții de adevăr a lucrului, precum și amăgirea permanentă a spectatorilor prin asigurarea implicită că de dragul lor există acel ceva prin care li se iau din nou doar banii distribuiți lor de puterea economică concentrată. Această situație conduce tocmai de aceea estetica – dar și sociologia, în măsura în care, fiind una a pretinselor comunicații, face servicii esteticii subiective – la obiectivitatea operei de artă. În activitatea practică de cercetare, adepții pozitivismului, operînd bunăoară cu testul Murray, se opun oricărei analize orientate către conținutul expresiv obiectiv al imaginilor testului, pe care o consideră a fi nedemnă de o analiză științifică, întrucît ea ar fi mult prea dependentă de observator; pe deasupra, ei ar trebui să procedeze astfel cu operele de artă, care nu sînt construite asemenea testului, bazat pe receptori, ci îi confruntă pe aceștia cu obiectivitatea operelor. Simpla afirmație solemnă, desigur, că operele de artă nu sînt suma stimulilor, este pentru pozitivism o bagatelă, după cum este pentru el orice apologetică. Pozitivismul le-ar putea trata ca pe niște raționalizări și proiecții, ceea ce i-ar fi util numai pentru a-și procura un statut social după modelul de comportare a milioane de impostori culturali față de artă. Sau, mai radical, el ar putea descalifica obiectivitatea artei, reducînd-o la un vestigiu animist, care, precum orice rămășiță, trebuie să cedeze locul raționalității. Cel care refuză ca experiența să-i fie privată de obiectivitate și nu dorește să lase pe seama snobilor autoritatea asupra artei, trebuie să procedeze de o manieră imanentă, pornind de la reacțiile subiective, în a căror simplă oglindire, după bunul-simț pozitivist, se epuizează arta și conținutul ei. Adevărată în această tentativă pozitivistă este platitudinea că fără experiența artei nu se va ști nimic, și nici nu va putea fi vorba despre ea. Dar în experiența aceasta se situează tocmai diferența ignorată de pozitivism: anume, diferența drastică, dacă un șlagăr, din care nu e de înțeles nimic, este întrebuințat ca panou pentru tot felul de proiecții psihologice, sau dacă o operă este înțeleasă prin faptul că i te supui propriei sale discipline. Ceea ce a ridicat estetica filozofică la rangul de element eliberator al artei, după propria sa terminologie: de transcendență a spațiului și timpului, a fost autonegarea contemplatorului, care se stinge la modul virtual în operă. El este constrîns la aceasta de către operele de artă, de acel *index veri et falsi* al fiecăreia; numai cel care se supune criteriilor sale obiective o înțelege; cel căruia nu-i pasă de ele este consumatorul. În comportamentul adecvat față de artă, momentul subiectiv se conservă totuși: cu cît efortul e mai mare pentru a realiza opera și dinamica sa structurală, cu cît contemplarea operei îl implică mai mult pe subiect, cu atît mai mult subiectul, uitînd de sine, percepe obiectivitatea: și în procesul de receptare, subiectul mediază obiectivitatea. Cu fiecare Frumos contemplat, subiectul își conștientizează nimicnicia, cum a constatat-o Kant în cazul Sublimului, și ajunge dincolo de ea, la ceea ce este altfel. Teoria kantiană are singurul defect că a supus explicației antiteza dintre această nimicnicie și infinitul pozitiv, situîndu-o din nou în subiectul inteligibil. Durerea provocată de contemplarea Frumosului este dorința acelui inaccesibil barat de blocul subiectivității, despre care subiectul știe că este mai adevărat decît el însuși. Experiența, eliberată fără violență de blocul subiectivității, este deprinsă pornind de la capitularea subiectului în fața legii formei estetice. Contemplatorul încheie acordul cu opera de artă ca aceasta să poată vorbi. Cine face aluzie la faptul că „posedă“ ceva din opera de artă, transferă aidoma snobului raportul de proprietate asupra a ceea ce lui îi este absolut străin; el prelungește modul de comportare al neîntreruptei conservări de sine și subordonează Frumosul acelui interes pe care, potrivit judecății kantiene, îl transcende. Faptul că nu există, cu toate acestea, nici un Frumos fără subiect, că la un în-Sine nu se ajunge decît prin pentru-Altul, se datorează instaurării de sine a subiectului. Pentru că ea a dezorientat Frumosul, este nevoie de subiect, care să amintească în imagine de acel lucru. Melancolia serii nu este starea de suflet a celui care o resimte, dar ea nu-l atinge decît pe cel care s-a diferențiat atît de mult, a devenit într-atît de mult subiect, încît nu rămîne orb pentru ea. Abia subiectul fortificat și desfășurat, produs al dominației totale a naturii și a injustițiilor sale, are de asemenea forța de a se retrage din fața obiectului și de a-și revoca instaurarea de sine. Subiectul subiectivismului estetic este însă slab, *„outer directed“*. Supraaprecierea momentului subiectiv în opera de artă și absența raporturilor cu aceasta sînt echivalente. Subiectul devine numai atunci esența operei de artă, cînd apare străin și exterior acesteia, compensează caracterul de stranietate și se substituie lucrului. Desigur, obiectivitatea operei de artă nu este dată cunoașterii în totalitate și în mod adecvat, iar în operele de artă, ea nu este nicidecum incontestabilă; diferența dintre exigențele problemelor inerente operelor de artă și soluționarea lor mistuie acea obiectivitate. Obiectivitatea nu este un fapt pozitiv, ci un ideal al lucrului, ca și al cunoașterii sale. Obiectivitatea estetică nu este imediată; cel care crede că o are în mînă, se înșală. Daca ea ar fi nemijlocită, atunci ar coincide cu fenomenele sensibile ale artei, escamotînd momentul său spiritual; acest lucru este greșit pentru sine și pentru alții. Estetica nu înseamnă altceva decît a cerceta condițiile și medierile obiectivității artei. Argumentarea hegeliană împotriva întemeierii subiectivist-kantiene a esteticii este prea simplă: ea poate emerge fără rezistență în obiect sau cu categoriile acestuia – care coincid la Hegel cu conceptele de genuri –, după cum pentru el este *a priori* spirit. Cu caracterul absolut al spiritului se prăbușește și cel al spiritului operelor de artă. De aceea este atît de dificil pentru estetică de a nu ceda pozitivismului, sfîrșind în el. Dar demontarea metafizicii spiritului nu alungă spiritul din artă: momentul ei spiritual este fortificat și concretizat deîndată ce nu mai trebuie ca totul în ea să fie fără deosebire spirit; cum de altfel nici Hegel n-a vizat acest lucru. Dacă metafizica spiritului a fost împărtășită de artă, după declinul celei dintîi, spiritul va fi într-un fel redat artei. Caracterul inadecvat al teoremelor subiectiv-pozitiviste privind arta poate fi demonstrat pornind de la aceasta și nu prin deducție de la o filozofie a spiritului. Normele estetice care trebuie să corespundă formelor de reacție invariante ale subiectului înțelegător nu sînt valabile din punct de vedere empiric; așa se întîmplă, de exemplu, cu teza psihologiei școlare orientate contra muzicii contemporane, potrivit căreia urechea este incapabilă de a percepe fenomene sonore simultane foarte complexe care se îndepărtează mult de raporturile armoniei naturale: există incontestabil urechi care să perceapă astfel de fenomene, și nu e de înțeles de ce nu ar fi toți capabili de așa ceva; limita nu este una transcendentală, ci una socială, de natură secundară. Dacă o estetică de tip empiric definește valori medii ca norme, atunci în mod inconștient ia partea conformității sociale. Ceea ce o astfel de estetică înregistrează ca agreabil sau dezagreabil nu este pe deplin un natural sensibil; societatea întreagă, promovarea și cenzura sa îl preformează, iar împotriva acestei stări de lucruri s-a revoltat mereu producția artistică. Reacțiile subiective precum dezgustul față de suavitate, un factor al artei contemporane, sînt rezistențele transferate în domeniul senzorial față de convențiile sociale heteronome. În general, baza pretinsă a artei este condiționată de reacții și de comportamente subiective; o constrîngere latentă guvernează mereu hazardul gustului, chiar dacă acea constrîngere nu este întotdeauna aceea a lucrului; reacția subiectivă, indiferentă față de lucru, este străină esteticii. În schimb, cel puțin fiecare moment subiectiv este la rîndul său în operele de artă motivat și de către lucru. Sensibilitatea artistului este în esență facultatea de a păși, încordîndu-și auzul, pe urmele lucrului, de a vedea cu ochii lucrului. Cu cît estetica se construiește mai strict, după postulatul hegelian, pornind de la lucrul în mișcare, cu cît ea devine mai obiectivă, cu atît mai puțin confundă ea invariantele problematice și întemeiate subiectiv cu obiectivitatea. Meritul lui Croce a constat în faptul că a eliminat, în spirit dialectic, orice criteriu exterior lucrului; Hegel a fost împiedicat să facă aceasta de clasicismul său. El a întrerupt în estetică mișcarea dialectică, la fel cum a făcut și în doctrina instituțiilor din *Filozofia dreptului*. Abia prin experiența artei contemporane radical nominaliste, estetica lui Hegel se regăsește; chiar Croce se retrage din fața ei.

Pozitivismul estetic care înlocuiește descifrarea teoretică a operelor cu inventarul efectelor lor își are momentul său de adevăr în măsura în care denunță fetișizarea operelor, fetișizare care ea însăși este o parte a industriei culturale și a declinului estetic. Acesta este pozitivismul care amintește de momentul dialectic, potrivit căruia nici o operă de artă nu este pură. Pentru unele forme estetice, precum opera, corelația efectelor este și ea constitutivă; dacă mișcarea interioară a genului obligă la refuzul ei, atunci genul devine în mod virtual imposibil. Cine ar înțelege neîntrerupt opera de artă ca în-Sinele pur, drept care, cu toate acestea, ea trebuie luată, ar deveni victima naivă a instaurării sale de sine și ar considera aparența drept realitate de grad secund, orbit fiind în privința unui moment constitutiv al artei. Pozitivismul este conștiința încărcată a artei: el o avertizează că ea nu este adevărată în chip nemijlocit.

În timp ce teza privind caracterul proiectiv al artei ignoră obiectivitatea acesteia – calitatea sa și conținutul său de adevăr –, rămînînd dincoace de un concept emfatic al artei, ea este interesantă ca expresie a unei tendințe istorice a artei. Ceea ce ea le pricinuiește operelor de artă prin filistinismul său corespunde caricaturii Luminilor, rațiunii subiective descătușate. Dominația socială exercitată de aceasta se extinde asupra operelor. Acea tendință, care prin dezestetizare dorește să facă imposibile operele de artă, nu poate fi sistată sub pretextul că arta este indispensabilă: acest lucru nu stă nicăieri scris. Dar trebuie avute în vedere în chip integral consecințele teoriei proiecției: negarea artei. Altfel, teoria proiecției duce la neutralizarea infamă a artei după schema industriei culturale. Dar conștiința pozitivistă are, ca fiind una falsă, dificultățile sale: ea are nevoie de artă, pentru a evacua în ea ceea ce nu are loc în spațiul ei înăbușitor de strîmt. Pe deasupra, pozitivismul, încrezător în ceea ce există, trebuie să se acomodoze cu arta, pentru că ea există. Pozitiviștii ies din dilemă, luînd la fel de puțin în serios arta precum un *tired businessman*. Acest lucru le permite să fie toleranți față de operele de artă, despre care cred că nu mai sînt deja.

Se poate demonstra în chip evident faptul că operele de artă nu pot fi explicate integral prin geneza lor, și, în consecință, metoda filologică le ratează. Schikaneder n-a avut nici cea mai vagă presimțire a lui Bachofen. Libretul *Flautului fermecat* este un amalgam al surselor celor mai diverse, fără să realizeze vreo unitate. Dar în text apare în mod obiectiv conflictul dintre matriarhat și patriarhat, dintre esența lunară și esența solară.

Acest lucru explică și forța de rezistență a textului, apreciat drept nereușit de gusturile pedante. El oscilează între banalitate și profunzime misterioasă; față de prima este protejat prin faptul că partitura de coloratură a Reginei Nopții nu reprezintă cîtuși de puțin „principiul rău".

Experiența estetică se cristalizează în opera particulară. Cu toate acestea, nici una nu poate fi izolată, nici una nu este independentă de continuitatea conștiinței ce face experiențe. Caracterul punctual și atomist se opune la fel de mult experienței estetice ca oricărei alteia: în raportul cu operele de artă văzute ca monade trebuie să se integreze forța acumulată a ceea ce s-a format deja ca o conștiință estetică dincolo de opera particulară. Acesta este sensul rațional al conceptului de înțelegere artistică. Continuitatea experienței estetice este marcată de caracteristicile tuturor celorlalte experiențe și de întreaga știință a celui care face experiența; bineînțeles că ea se confirmă și se corectează doar prin confruntarea cu fenomenul.

Reflecția intelectuală, gustul care se crede deasupra lucrului, poate considera la repezeală că procedeele tehnice din *Renard* de Strawinsky sînt mai potrivite pentru *Lulu* de Wedekind decît muzica lui Alban Berg. Muzicianul știe în ce măsură ultima este de o calitate superioară în raport cu muzica lui Strawinsky și jertfește pentru aceasta suveranitatea punctului de vedere estetic; din astfel de conflicte se compune experiența artistică.

Sentimentele provocate de operele de artă sînt reale și, în măsura aceasta, extra-estetice. Prin raportare față de aceste sentimente, atitudinea cognitivă, inversă celei a subiectului contemplator, este în primul rînd mai corectă, fiind mai justă pentru fenomenul estetic, fără a-l confunda cu existența empirică a contemplatorului. Dar faptul că opera de artă nu are numai un caracter estetic, ci își află originile, mai mult sau mai puțin, în straturile empirice, faptul că ea posedă un caracter obiectual, că este un *fait social* și converge, în fine, prin ideea de adevăr cu meta-esteticul, toate acestea implică o atitudine critică a comportamentului pur chimic față de artă. Subiectul experienței, de care se îndepărtează experiența estetică, se reîntoarce în ea ca subiect transestetic. Emoția îl atrage pe subiectul distanțat din nou în el însuși. În timp ce operele de artă se deschid contemplării, ele îl dezorientează în același timp pe contemplator în distanța sa, aceea de simplu spectator; adevărul operei îi apare acestuia ca adevăr care trebuie să fie și al lui. Momentul acestei treceri este momentul suprem al artei. El salvează subiectivitatea, chiar estetica subiectivă traversînd negația sa. Subiectul emoționat de artă face experiențe reale: dar, în virtutea investigării operei de artă ca operă de artă, ele sînt experiențe prin care încorsetarea în propria subiectivitate încetează și dispare mărginirea instaurării de sine. Dacă în emoție subiectul își află adevărata fericire procurată de operele de artă, atunci această fericire este una orientată împotriva lui; de aceea, lacrimile sînt organul acelei emoții, care exprimă și tristețea privind propria efemeritate. Kant a perceput ceva din aceste lucruri în estetica Sublimului, pe care o situează în afara artei.

Non-naivitatea vizavi de artă, ca reflecție, are bineînțeles nevoie de naivitate din alt punct de vedere: anume, conștiința estetică nu permite reglarea experiențelor sale în funcție de criteriile culturale ale momentului, ci își conservă forța de reacție spontană și față de școlile de avangardă. Deși conștiința individuală se supune în plan artistic mijlocirilor societății, ale spiritului obiectiv dominant, ea rămîne locul geometric al reflecției de sine a acelui spirit, lărgindu-l. Naivitatea față de artă este un ferment al orbirii; cel totalmente lipsit de ea este de-a dreptul obtuz, prizonier a ceea ce i se impune.

Dacă ismele trebuie apărate, atunci pentru că ele sînt formule concise, dovezi ale nivelului universal al reflecției, precum și în calitatea lor formatoare de școală, urmașe a ceea ce a realizat tradiția odată. Aceasta irită conștiința burgheză dihotomică. Deși în ea totul este supus planificării și voinței, sub constrîngerea ei arta, la fel ca și iubirea, trebuie să fie spontană, involuntară și inconștientă. Lucrul acesta îi este interzis artei în planul filozofiei istoriei. Tabu-ul impus asupra formulelor concise este unul reacționar.

Noul este moștenitorul a ceea ce mai înainte dorea să spună conceptul individualist de originalitate, pe care îl aduc între timp în discuție cei care nu vor Noul, învinuindu-l de lipsă de originalitate, acuzînd orice formă avansată de uniformitate.

Dacă evoluțiile artistice tîrzii au ales montajul ca principiu subcutan al lor, operele au purtat cu ele dintotdeauna ceva din principiul acestora. În mod particular, această situație poate fi demonstrată cu referire la tehnica *puzzle*, proprie marii muzici a Clasicismului vienez, muzică ce corespunde totuși în cea mai mare parte idealului evoluției organice a filozofiei timpului.

Faptul că structura istoriei este distorsionată de *partis-pris*-ul în favoarea evenimentelor realmente sau aparent mari este valabil și pentru istoria artei. Ea se cristalizează de fiecare dată în Noul calitativ, dar trebuie avută în vedere antiteza, anume că Noul acesta este calitatea ce apare în mod neașteptat, este schimbarea bruscă, dar, la fel de bine, un nimic. Acest lucru pune într-o altă lumină mitul creației artistice. Artistul realizează tranziția minimă, nu creația maximă *ex nihilo*. Diferențialul Noului este locul productivității. Prin minimul infinit a ceea ce trebuie decis, artistul se dovedește a fi executorul unei obiectivități colective a spiritului, față de care participarea sa dispare; reprezentarea geniului, ca receptor, ca element pasiv, amintește implicit de acest lucru. Situația aceasta deschide perspectiva asupra a ceea ce face din operele de artă mai mult decît determinarea lor primară, mai mult decît artefacte. Pretenția lor de a fi așa și nu altfel contravine caracterului de artefact, ducîndu-l la extrem; artistul suveran dorește să nimicească *hybris*-ul creației. Puținul adevăr în credința că totul mai există încă își află aici locul. În claviatura fiecărui pian se găsește întreaga *Appassionată*, compozitorul nu trebuie decît s-o aducă la suprafață, iar pentru aceasta este, bineînțeles, nevoie de Beethoven.

Cu toată aversiunea față de ceea ce pare a fi vetust în modernitate, situația artei față de *Jugendstil* nu s-a schimbat deloc într-atît de radical, pe cît ar conveni acelei aversiuni. Ea însăși poate proveni la fel din această cauză, ca și actualitatea neatenuată a operelor, care pot fi atribuite acelui *Jugendstil*, dar care nu s-au epuizat în el, cum este cazul cu *Pierrot lunaire* de Schönberg, dar și cu unele opere de Maeterlinck și Strindberg. *Jugendstil*-ul a fost prima încercare colectivă de a instaura sensul absent din perspectiva artei; eșecul acelei tentative descrie pînă astăzi în mod exemplar aporia artei. Ea a explodat în Expresionism; funcționalismul și echivalentele sale în arta fără raportare la scop au fost negația sa abstractă. Cheia actualei anti-arte, cu Beckett în frunte, o constituie ideea de a concretiza acea negație; de a desluși din negația declarată a sensului metafizic o noimă estetică. Principiul estetic al formei este în sine, prin sinteza a ceea ce este format, instaurare de sens, chiar și acolo unde sensul este repudiat sub aspectul conținutului. În această măsură, arta rămîne, indiferent de ceea ce vrea și spune, teologie; pretenția sa de adevăr și afinitatea cu neadevărul sînt același lucru. Acest fapt s-a evidențiat în mod specific în *Jugendstil*. Situația devine acută o dată cu întrebarea dacă arta mai este posibilă după declinul teologiei și în absența totală a oricărei teologii. Dar dacă această necesitate există în continuare, ca la Hegel, care a exprimat primul îndoiala istorico-filozofică față de această posibilitate, atunci ea păstrează ceva care aduce a oracol; rămîne ambivalent faptul dacă posibilitatea ei este o dovadă genuină a perenului teologiei sau reflectarea blestemului peren.

Jugendstil-ul este, după cum îl trădează numele, pubertatea declarată ca permanență: utopie, care scontează imposibilitatea propriei sale realizări.

Ura față de Nou provine de pe un teren al ontologiei burgheze, pe care aceasta îl trece sub tăcere: ceea ce este efemer nu trebuie să dureze, iar moartea să aibă ultimul cuvînt.

Principiul senzaționalului a mers întotdeauna mînă în mînă cu contrarierea intenționată a burghezului și s-a adaptat mecanismului burghez de valorizare.

Pe cît de sigură este împletirea conceptului de Nou cu trăsături sociale fatale, îndeosebi cu cea de *nouveauté* pe piață, pe atît de imposibil este, începînd cu Baudelaire, Manet și *Tristan*, de a-l suspenda; încercările de acest gen n-au adus față de accidentalitatea și caracterul pretins arbitrar al conceptului decît o dublă măsură de accidentalitate și caracter arbitrar.

Dinspre categoria amenințătoare a Noului radiază permanent seducția libertății, care este mai puternică decît ceea ce frînează, nivelează în ea, fiind uneori steril.

Categoria Noului coincide ca negație abstractă cu cea a permanenței: invarianța sa este slăbiciunea sa.

Modernitatea a apărut din punct de vedere istoric ca un element calitativ, ca diferență față de modelele depotențate, de aceea ea nu este ceva pur temporal; acest lucru permite de altfel înțelegerea faptului că, pe de o parte, ea și-a însușit calități invariabile, care i se reproșează mereu, pe de altă parte ea nu poate fi lichidată, pentru că ar fi demodată. Intra-esteticul și socialul se împletesc. Cu cît este nevoie de mai multă artă pentru a rezista în fața vieții determinate și standardizate de aparatul puterii, cu atît mai mult ea amintește de haos: uitat fiind, el se transformă în dezastru. De aici, falsitatea lamentărilor cu privire la aparenta teroare spirituală a modernității; ele acoperă teroarea lumii, căreia arta i se interzice. Teroarea unei modalități de reacție care nu suportă nimic altceva decît Noul, este, ca rușine față de debilitatea culturii oficiale, benefică. Cine trebuie să se jeneze să pălăvrăgească despre arta care nu are voie să uite omul, sau, în cazul operelor care surprind, să pună întrebări referitoare la mesajul acestora, acela va trebui să sacrifice, ce-i drept împotriva voinței, poate chiar și fără convingere veritabilă, deprinderi dragi, dar rușinea poate inaugura un proces din exterior spre interior, care îi pune în imposibilitate pe cei terorizați, în cele din urmă și față de ei înseși, să se alăture corului.

Procedeele industriale, care domină tot mai mult producția materială a societății, nu pot fi separate de conceptul estetic al Noului; nu se poate spune dacă expoziția intermediază între cele două, după cum pare să fi presupus Benjamin[95]. Dar tehnicile industriale, repetiție de ritmuri identice și realizare repetată a identicului după un model, conțin în același timp un principiu care este contrar Noului. Acest lucru se impune în antinomia Noului estetic.

---

[95] *Cf.* Walter Benjamin, *Schriften, op. cit.*, vol. 1, pp. 375 și urm.

Pe cît de puțin există un lucru care să fie în mod simplu urît, pe cît de mult Urîtul a putut deveni, prin funcția sa, frumos, pe atît de puțin există Frumosul pur și simplu: este banală observația că cel mai frumos apus de soare, cea mai frumoasă fată, fidel reproduse, pot deveni oribile. Totuși, în cazul Frumosului, ca și în cel al Urîtului, nu trebuie ascuns în mod excesiv momentul nemijlocirii: nici un îndrăgostit, capabil să perceapă diferențele – iar aceasta este condiția iubirii – nu va lăsa să dispară frumusețea iubitei. Frumosul și Urîtul nu trebuie să fie nici ipostaziate, nici relativizate; raportul lor se dezvăluie treptat, iar în mod frecvent unul devine negația celuilalt. Frumusețea este istorică în sine însăși, este ceea ce se eliberează din lanțuri.

Frumusețea unor orașe demonstrează cît de puțin subiectivitatea empiric producătoare și unitatea ei, pe de o parte, formează un tot cu subiectul estetic constitutiv, sau chiar cu calitatea estetică obiectivă. Perugia, Assisi manifestă gradul cel mai înalt al formei și coerenței înfățișării, fără ca acest lucru să fi fost intenționat sau intuit, deși elementul de organizare și planificare nu trebuie subestimat nici în ceea ce, din punct de vedere organic, pare a fi o a doua natură. Această impresie este favorizată de bolta lină a dealurilor, de nuanța roșiatică a pietrelor, elemente extraestetice, care, în calitatea lor de material al muncii umane, determină de la sine, printre altele, forma. Aici continuitatea istorică acționează ca subiect, veritabil spirit obiectiv, care se lasă condus de acea determinantă, fără ca arhitectul să se fi gîndit la aceasta. Acest subiect istoric al Frumosului dirijează în mare măsură și producția fiecărui artist. Dar ceea ce determină frumusețea unor astfel de orașe sub pretextul elementelor exterioare este interioritatea lor. Istoricitatea imanentă devine fenomen, iar o dată cu ea se desfășoară și adevărul estetic.

Identificarea artei cu Frumosul este insuficientă nu numai din cauză că ar fi prea formală. În ceea ce arta a devenit, categoria Frumosului reprezintă doar un moment, pe deasupra unul care s-a transformat în profunzime: prin absorbția Urîtului, conceptul frumuseții în sine s-a schimbat fără ca estetica să se poată totuși dispensa de el. Prin absorbția Urîtului, frumusețea rămîne suficient de puternică pentru a se lărgi, asimilînd contradicția ei.

Hegel ia pentru prima dată atitudine față de sentimentalismul estetic, care dorește să înțeleagă conținutul operei de artă în sine, în cele din urmă, nu în funcție de ea însăși, ci luînd în considerare efectul ei. Forma ulterioară a acestui sentimentalism este conceptul de atmosferă, care are valoarea sa istorică. Nimic altceva n-ar putea descrie mai potrivit estetica lui Hegel decît incompatibilitatea ei cu momentul atmosferei sau al tonalității în opera de artă. El insistă, ca peste tot, asupra solidității conceptului. Aceasta convine obiectivității operei de artă vizavi de efectele sale precum și față de simpla sa fațadă sensibilă. În schimb, progresul realizat astfel este plătit printr-un element străin artei, obiectivitatea, element avînd caracter obiectual, printr-un surplus de materialitate. El amenință să reducă estetica la o treaptă preartistică, la modul de comportare concret al burghezului care vrea să afle într-un tablou sau o piesă de teatru un conținut solid, de care să se poată sprijini și pe care să-l poată palpa. Dialectica artei se reduce în cazul lui Hegel la genuri și la istoria lor, dar ea nu este suficient de radical transpusă în teoria operei. Faptul că Frumosul natural nu se pretează la o determinare prin spirit îl îndeamnă pe Hegel să discrediteze ceea ce, în artă, nu este spirit ca intenție. Corelatul ei este reificarea. Corelatul elaborării absolute este în permanență elaboratul ca obiect solid. Hegel nu ține seama de caracterul ne-obiectual al artei, ce face parte din conceptul însuși al acesteia, opunîndu-se lumii empirice a lucrurilor. El îl transferă polemic asupra Frumosului natural, ca fiind indeterminarea sa rea. Dar exact cu acest moment Frumosul natural posedă ceva care, dacă se pierde în opera de artă, o face să decadă în banalitatea simplei facticități. Cine nu poate realiza în experiența naturii separarea de obiectele acțiunii, ce constituie elementul estetic, acela nu este capabil de experiență artistică. Ideea lui Hegel, potrivit căreia Frumosul artistic provine din negarea Frumosului natural, și astfel din acesta, trebuie transformată în așa fel, încît acel act care întemeiază conștiința de Frumos să fie realizat în experiența nemijlocită, dacă nu trebuie deja să postuleze ceea ce constituie. Concepția Frumosului artistic este intim legată de Frumosul natural: ambele vor să restituie natura prin dezicerea de simpla nemijlocire a acesteia. Să amintim conceptul de aură al lui Benjamin: „E recomandabil a ilustra conceptul de aură propus mai sus pentru obiectele istorice prin recurgerea la conceptul de aură a obiectelor naturale. Pe aceasta din urmă o definim ca apariție unică a unei depărtări, oricît de apropiată ar fi ea. A urmări liniștit cu privirea într-o după-amiază de vară un șir de munți la orizont sau o creangă, care-și aruncă umbra asupra celui ce se odihnește – aceasta înseamnă a respira aura munților, aura acelei crengi."[96] Ceea ce se numește aici aură este cunoscut experienței artistice sub denumirea de atmosferă a operei de artă și înțeles ca un element al acesteia prin care interdependența momentelor ei trimite dincolo de acestea, lăsînd în mod separat fiecărui moment să se depășească pe sine. Tocmai acest constituent al artei, care a fost impropriu identificat cu termenul existențial-ontologic de „tonalitate", reprezintă în opera de artă acel ceva care se sustrage obiectualității, înregistrării stărilor de fapt, iar, după cum arată orice încercare de descriere a atmosferei operei, el este fugitiv și efemer. Totuși, acest ceva, care a putut cu greu fi conceput în epoca hegeliană, poate fi obiectivat sub forma tehnicii artistice. Momentul auratic nu merită excomunicarea hegeliană, tocmai din cauză că o analiză mai insistentă îl poate evidenția ca determinare obiectivă a operei de artă. Faptul că opera de artă trimite dincolo de ea nu aparține numai conceptului ei, ci se lasă dedus și din configurația specifică oricărei opere de artă. Acolo unde operele de artă, începînd cu Baudelaire, se debarasează de elementul de atmosferă, acesta se păstrează în ele ca element negat și eludat. Dar tocmai acest element are ca model natura, iar prin el opera de artă se înrudește cu natura mai profund decît prin oricare altă asemănare obiectuală. A percepe în felul acesta aura din natură, după cum o cere Benjamin pentru ilustrarea acestui concept, înseamnă a deveni conștient prin contemplarea naturii de ceea ce în mod esențial este opera de artă. Aceasta însă marchează semnificarea obiectivă la care nu ajunge nici o intenție subiectivă. O operă de artă deschide atunci ochii contemplatorului, cînd exprimă emfatic ceva obiectiv, iar această posibilitate a unei obiectivităţi nu doar proiectate de către contemplator îşi află modelul în expresia melancoliei sau a păcii, care se constată în natură, atunci cînd aceasta nu este văzută ca obiect al acţiunii. Îndepărtarea asupra căruia insistă Benjamin, recurgînd la conceptul de aură, este un model al distanţării de obiectele naturale ca mijloace potenţiale pentru scopuri practice. Pragul dintre experienţa artistică şi experienţa preartistică este exact acela dintre dominaţia mecanismului de identificare şi inervaţiile limbajului obiectiv al obiectelor. La fel cum un cititor îşi reglează raportul său cu operele de artă în funcţie de posibilitatea sa de identificare cu personajele întîlnite – exemplul clasic de snobism –, tot astfel identificarea falsă cu persoana empirică nemijlocită reprezintă snobismul absolut. Ea înseamnă reducerea distanţei care acompaniază consumul izolator al aurei văzute precum „ceva superior". Desigur că şi raportul autentic cu opera de artă solicită un act de identificare: a pătrunde înăuntrul lucrului, a-l realiza, „a respira aura", cum spune Benjamin. Dar mediul său este ceea ce Hegel numeşte libertatea faţă de obiect: contemplatorul nu trebuie să proiecteze în opera de artă ceea ce se întîmplă în interiorul său, pentru a se simţi confirmat, înălţat, satisfăcut, ci din contra, el trebuie să iasă din sine şi să se apropie de opera de artă, devenind asemănător ei, şi s-o realizeze pornind de la ea însăşi. Altfel spus, asta înseamnă a te subordona disciplinei operei şi a nu cere ca opera de artă să-ţi ofere ceva. Dar atitudinea estetică ce i se sustrage acestui comportament, fără a lua în considerare faptul că opera de artă înseamnă mai mult decît factualitate pur şi simplă, se identifică cu atitudinea proiectivă, cu acea *terre à terre*, răspîndită în totalitate în epoca actuală, şi care privează operele de artă de esenţa lor artistică. Aceasta se corelează cu faptul că ele devin pe de o parte lucruri printre lucruri, pe de altă parte recipiente pentru psihologia spectatorului. Ca simple lucruri, ele nu mai vorbesc; ele devin receptacole ale spectatorului. Dar conceptul de atmosferă, contrazis violent, după sens, de estetica obiectivă a lui Hegel, este de aceea insuficient, pentru că preschimbă în contrariul său tocmai adevărul pe care îl surprinde în opera de artă, traducîndu-l într-un simplu element subiectiv, într-o modalitate de reacţie a spectatorului, imaginînd opera însăşi după modelul acestei subiectivităţi.

---

[96] *Cf.* Walter Benjamin, *Schriften*, *op. cit.*, vol. 1, pp. 372 și urm.

S-a numit atmosferă a operelor de artă melanjul dintre efect şi constituţia lor internă, înţelegînd prin aceasta ceva care depăşeşte momentele lor individuale. Sub aparenţa Sublimului, ea livrează operele de artă realităţii empirice. Dacă estetica lui Hegel îşi află limita prin ignorarea acelui moment, ea îşi cîştigă demnitatea prin evitarea amalgamului dintre subiectul estetic şi subiectul empiric.

În faţa naturii, altfel decît îi plăcea lui Kant să creadă, spiritul devine mai puţin conştient de propria sa superioritate decît de propria sa naturaleţe. Acest moment emoţionează pînă la lacrimi subiectul faţă în faţă cu Sublimul. Amintirea naturii dizolvă obstinaţia instaurării sale de sine: „Lacrima curge, pămîntul mă are din nou!“ Aici eul spiritualizat iese din propria înlănţuire de sine. Se observă mijind ceva din libertatea pe care filozofia o rezervă într-o rătăcire vinovată elementului opus, suveranităţii subiectului. Lanţul pus de subiect în jurul naturii îl prinde şi pe acesta: libertatea se mişcă în conştiinţa asemănării sale cu natura. Pentru că Frumosul nu se subordonează cauzalităţii naturii pe care subiectul o impune fenomenelor, domeniul său este cel al unei libertăţi posibile.

Ca în oricare alt domeniu social, diviziunea muncii în artă nu este doar o cădere în păcat. Acolo unde arta reflectă constrîngerile sociale în care este prinsă, dînd astfel la iveală orizontul concilierii, ea este spiritualizare, dar aceasta presupune separarea muncii manuale de munca intelectuală. Doar prin spiritualizare şi nu printr-o naturaleţe împietrită operele de artă îndepărtează dominaţia naturii, formîndu-se după formele naturii; nu există ieşire decît pornind din interior. Altfel, arta devine infantilă. În spirit supravieţuieşte de asemenea ceva din impulsul mimetic, *mana* secularizată, ceea ce ne atinge în profunzime.

În nu puţine opere ale erei victoriene şi nu doar în cele englezeşti, forţa sexului şi a momentului senzual înrudit cu el devin perceptibile cu atît mai mult cu cît totul este trecut sub tăcere; în unele nuvele de-ale lui Storm se poate observa acest lucru. În operele tînărului Brahms, al cărui geniu, pînă astăzi, a fost cu greu remarcat în mod corect, se întilnesc pasaje de o tandrețe copleșitoare, care nu poate fi exprimată decît de cel căruia aceasta i-a fost refuzată. Chiar și sub acest aspect, identificarea expresiei cu subiectivitatea este grosieră. Nu e necesar ca ceea ce se exprimă de o manieră subiectivă să fie aidoma subiectului care exprimă. În cazurile importante, lucrul exprimat va fi tocmai ceea ce subiectul care exprimă nu este; subiectivă este fiecare expresie mijlocită prin dorință.

Plăcerea senzuală, amendată în epocile dominate de un ascetism autoritar, a devenit din punct de vedere istoric inamicul direct al artei; armonia sunetelor și a culorilor, suavitatea au devenit kitsch, constituind semnul distinctiv al industriei culturale. Farmecul senzual al artei se mai legitimează doar acolo, unde, ca în *Lulu* a lui Berg sau la André Masson, este purtătorul sau funcția conținutului, iar nu un scop în sine. Una dintre dificultățile artei contemporane este de a nega pretenția coerenței în sine, care poartă în permanență elemente nivelatoare, o dată cu rezistența față de momentul culinaristic. Din cînd în cînd, opera reclamă culinaristicul, în timp ce, în mod paradoxal, sensibilitatea îl refuză.

Prin determinarea artei ca element spiritual, momentul senzual nu este totuși pur și simplu negat. Chiar și ideea – în nici un caz supărătoare pentru estetica tradițională – conform căreia, din punct de vedere estetic, contează doar ceea ce este realizat în materia sensibilă, este failibilă. Forța metafizică ce poate fi atribuită celor mai mari opere de artă s-a asociat timp de milenii cu un moment de fericire senzuală împotriva căreia n-a încetat să acționeze structurarea formelor autonome. Numai grație acelui moment, arta poate deveni cu intermitențe imaginea acelei fericiri. Mîna maternă care mîngîie consolator creștetul unui copil produce o plăcere senzuală. Un conținut de o spiritualitate extremă se transformă într-o senzație fizică. În al său *parti-pris* pentru fenomenul sensibil, estetica tradițională a descoperit ceva care s-a pierdut de atunci, dar pe care l-a înțeles într-un chip mult prea direct. Fără armonia sonoră echilibrată a cvartetului, pasajul în re bemol major al părții lente din *Op. 59, nr. 1* de Beethoven n-ar fi avut forța spirituală a unei consolări: promisiunea unei realități a conținutului, ce îl transformă într-un conținut al adevărului, este legată de senzualitate. În acest sens, arta este materialistă asemenea oricărui adevăr din metafizică. Faptul că astăzi interdicția se întinde asupra acestui adevăr implică adevărata criză a artei. Fără amintirea acelui moment arta ar exista la fel de puțin ca și dacă s-ar abandona senzualității din afara formei sale.

Operele de artă sînt lucruri care tind să se debaraseze de propriul lor caracter obiectual. Elementul estetic și cel obiectual nu sînt însă juxtapuse în operele de artă într-un mod care să permită spiritului lor să survină dintr-o bază solidă. Ceea ce este esențial operelor de artă este faptul că structura lor obiectuală le transformă grație constituției sale într-un element ne-obiectual; obiectualitatea lor este mediul propriei suspendări. Ambele se mijlocesc reciproc: spiritul operelor de artă se formează în obiectualitatea lor, iar obiectualitatea lor, existența operelor, își are sursa în spiritul lor.

Prin forma lor, operele de artă sînt lucruri în aceeași măsură în care obiectivarea pe care ele însele și-o atribuie seamănă unui în-Sine, unui ceva care este în repaus și se determină în sine, aflîndu-și modelul în lumea empirică a lucrurilor, anume în virtutea unității spiritului creator de sinteză; ele nu sînt spiritualizate decît trecînd prin reificarea lor; elementul lor spiritual și elementul lor obiectual sînt sudate, spiritul lor prin care se depășesc constituie în același timp pericolul lor mortal. Ele l-au purtat cu sine mereu; reflecția inevitabilă îl transformă în propria lor cauză.

Caracterul obiectual al artei este strîns limitat. Mai ales în artele temporale și în caracterul instantaneu al apariției lor supraviețuiește, în ciuda obiectivării textelor lor, caracterul lor non-obiectual. Faptul că o muzică sau o piesă de teatru sînt scrise este o contradicție în sine; sensibilitatea poate constata acest lucru, atunci cînd discursul actorilor pe scenă sună ușor fals, întrucît trebuie să spună ceva ca și cum ideea ar surveni spontan, în timp ce, de fapt, aceasta le este dictată de text.

Dar obiectivarea notelor muzicale și a textelor dramatice nu poate fi redusă la stadiul de improvizare.

Criza artei, escaladată pînă la posibilitatea eliminării sale, afectează în aceeași măsură cei doi poli ai ei: sensul și, prin aceasta, conținutul ei spiritual, la fel expresia, iar o dată cu ea momentul mimetic. Una depinde de cealaltă: nici o expresie fără sens, fără mediul spiritualizării, nici un sens fără momentul mimetic, fără caracterul lingvistic al artei, care astăzi pare a dispărea.

Distanțarea estetică față de natură se îndreaptă către aceasta; idealismul nu s-a înșelat în privința acestui subiect. Finalitatea naturii spre care se orientează organizarea cîmpurilor de forță ale artei le îndeamnă la aparență, la a ascunde ceea ce în ele aparține lumii exterioare a obiectelor.

Formula lui Benjamin, potrivit căreia paradoxul operei de artă este faptul că ea apare[97], nu este deloc atît de obscură după cum se pretinde. Într-adevăr, fiecare operă de artă este un oximoron. Propria sa realitate este pentru ea ireală, indiferentă la ceea ce este ea în esență și, cu toate acestea, condiția sa necesară; ireală devine abia în realitate, o himeră. Acest lucru l-au observat dintotdeauna mai bine adversarii artei decît apologeții săi, care au căutat zadarnic să elimine pe calea argumentelor paradoxul ei constitutiv. Lipsită de forță este orice estetică care înlătură contradicția constitutivă, în loc de a determina arta prin intermediul acesteia. Realitatea și irealitatea operelor de artă nu se suprapun asemenea straturilor, ci le impregnează din toate părțile în mod egal. Numai în această măsură, opera de artă apare ca operă de artă, își este suficientă sieși, precum este ea și ireală, diferențiindu-se de realitatea empirică, a cărei parte rămîne totuși. Însă irealul ei – determinarea sa ca spirit – se realizează doar în măsura în care ea a devenit reală; nimic nu contează în cazul operei de artă, dacă nu ar exista în forma sa individualizată. În aparența estetică, opera de artă se raportează la realitatea pe care o neagă, devenind o realitate *sui generis*. Arta dă curs obiecției împotriva realității prin obiectivarea ei.

Oriunde pătrunde interpretul în textul său, el găsește o multitudine interminabilă de deziderate pe care trebuie să le soluționeze, fără putința de a soluționa vreunul, neaducînd prin aceasta prejudicii celuilalt; el se lovește de incompatibilitatea a ceea ce vor operele de la ele însele, iar apoi de la el însuși; dar compromisurile care rezultă dăunează interpretării prin indiferența oscilației. O interpretare pe deplin adecvată este himerică. Nu în cele din urmă acest fapt conferă lecturii ideale întîietate față de interpretare. Lectura, comparabilă în acest sens cu rău famatul triunghi universal al lui Locke, admite ca intuiție sensibilă și nesensibilă ceva precum coexistența contradictoriului. Paradoxul operei de artă devine perceptibil în ședințele de cenaclu, atunci cînd un artist căruia, în mod aproape naiv, i s-a atras atenția asupra problemei deosebite sau asupra dificultății unei lucrări în curs de elaborare răspunde, cu un surîs disperat și arogant, că tocmai în aceasta constă măiestria. El îl mustră pe cel care nu știe nimic despre imposibilitatea constitutivă și deplînge zădărnicia aprioric a efortului său. Cu toate acestea, dorința de a încerca este demnitatea tuturor virtuozilor, în ciuda exhibiției și a voinței de a epata. Virtuozitatea nu trebuie să se limiteze la reproducere, ci la fel de mult, ea trebuie să fie trăită în factură; sublimarea ei o îndeamnă la aceasta. Ea aduce în apariție esența paradoxală a artei, imposibilul ca posibil. Virtuozii sînt martirii operelor de artă; în multe dintre performanțele lor, în cele ale balerinelor și ale sopranelor de coloratură, s-a sedimentat ceva sadic, de genul unei torturi, punînd în evidență urmele aceleia de care a fost nevoie pentru a ajunge la acele rezultate. Nu degeaba numele de artist i se atribuie deopotrivă saltimbancului și celui care refuză orice efect, apărătorul ideii unei arte pretinzînd a satisface la modul cel mai pur propriul concept. De vreme ce logicitatea operelor de artă este întotdeauna și adversarul lor, o asemenea absurditate, existentă încă de mult timp în arta tradițională și înainte de a deveni program, constituie instanța contrară logicității, proba că logica sa absolută conduce la absurditate. Nu se află întinsă nici o plasă sub operele de artă autentice pentru a le apăra de cădere.

---

[97] *Cf.* Walter Benjamin, *Schriften*, *op. cit.*, vol. 1, p. 549: „Tot ceea ce se poate numi, pe drept, frumos, are un efect paradoxal, prin aceea că apare.“

Dacă în opera de artă se obiectivează o devenire, ajungînd la un echilibru, atunci această obiectivare neagă tocmai prin acest fapt devenirea, reducînd-o la un Ca-și-cum; de aceea, în cursul rebeliunii artei împotriva aparenței, astăzi are loc revolta împotriva formelor obiectivării ei, încercîndu-se instaurarea unei deveniri nemijlocite, improvizate, în locul uneia doar simulate, în timp ce, pe de altă parte, forța artei, deci momentul ei dinamic, nici n-ar putea exista fără o astfel de fixare, și, prin aceasta, fără aparența ei.

Durata efemerului, ca moment al artei, ce perpetuează în același timp moștenirea mimetică, este una dintre categoriile care datează din preistorie. După opinia a nu puțini autori, imaginea însăși este, înainte de orice diferențiere sub aspectul conținutului, un fenomen de regenerare. Frobenius relatează despre pigmei, care „în momentul răsăritului de soare desenau animalul“, „pentru ca după omorîre, a doua zi, după ungerea rituală a imaginii cu sînge și fire de păr, – să-l reînvie într-un sens mai înalt... Astfel, imaginile animalelor reprezintă adevărate apoteoze, urcînd, ca să spunem așa, asemenea aștrilor eterni pe cer.“[98] Dar tocmai în preistorie constituirea duratei pare a se asocia cu conștiința inutilității acesteia, dacă nu chiar, în spiritul interdicției imaginilor, o astfel de durată este resimțită ca vină față de cei vii. După Resch, în perioada cea mai veche domină „o teamă extrem de vie față de reprezentarea oamenilor“[99]. Am putea fi tentați să credem că imaginile estetice non-figurative au fost încă de timpuriu filtrate de interdicția imaginilor, de tabu: chiar și elementul anti-magic al artei de proveniență magică. Este ceea ce arată „distrugerea rituală a imaginilor“ care nu este mai puțin veche: cel puțin anumite „semne ale distrugerii trebuiau să caracterizeze imaginile, pentru ca animalul să nu mai «bîntuie»“[100]. Acest tabu provine dintr-o teamă față de morți care a incitat de asemenea la îmbălsămarea lor pentru a-i ține într-un fel în viață. Anumite lucruri favorizează speculația că ideea duratei estetice s-ar fi dezvoltat pornind de la mumii. În această direcție trimit cercetările lui Speiser cu privire la sculpturile din lemn din Noile Hebride[101], la care face referință Krause: „Evoluția a trecut de la mumii la reproducerea fidelă a corpurilor în statuile-fetiș, iar de la stîlpii cu cranii la statuile din lemn și ferigă arborescentă.“[102] Speiser a interpretat această evoluție ca „trecere de la conservarea și simularea prezenței corporale a mortului la semnificația simbolică a prezenței sale, iar prin aceasta s-a realizat trecerea la statuia propriu-zisă“[103]. Această trecere ar putea fi aceea către separația neolitică dintre materie și formă, către „semnificație“. Unul dintre modelele artei ar fi cadavrul sub forma sa încremenită, neperisabilă. Reificarea a ceea ce a fost cîndva viu ar fi avut deja loc în epocile primitive, fiind atît o revoltă împotriva morții cît și o practică magică și tributară naturii.

---

[98] Citat după Erik Holm, „Felskunst im südlichen Afrika“, în: *Kunst der Welt. Die Steinzeit*, Baden-Baden 1960, pp.197 și urm.

[99] Walther F. E. Resch, „Gedanken zur stilistischen Gliederung der Tierdarstellungen in der nordafrikanischen Felsbildkunst“, în: *Paideuma, Mitteilungen zur Kulturkunde*, vol. XI, 1965.

[100] Holm, *op. cit.*, p. 198.

[101] *Cf.* Felix Speiser, *Ethnographische Materialien aus den Neuen Hebriden und den Banks-Inseln*, Berlin 1923.

În artă, ceea ce corespunde dispariției aparenței este caracterul iluzoriu și insațiabil al industriei culturale, al cărei punct de fugă a fost construit de Huxley în acele *feelies*; alergia la aparență reprezintă contrapunctul dominației sale comerciale totale. Eliminarea aparenței este contrariul reprezentărilor vulgare ale Realismului; tocmai acesta este în industria culturală complementar aparenței.

Prin autoreflectarea separării dintre subiect și obiect, după debutul timpurilor moderne, realitatea burgheză posedă mereu în ochii subiectului o urmă de ireal și de aparență, în ciuda limitelor ei datorate opacității sale, la fel după cum, pentru filozofie, ea a devenit un țesut de determinări subiective. Cu cît mai iritantă este o astfel de aparență, cu atît mai îndîrjit disimulează conștiința realitatea realului. În schimb, arta se instituie pe sine ca aparență de o manieră mult mai emfatică decît în fazele anterioare, în care nu se distingea precis de reprezentare și document. În această măsură, ea sabotează pretenția falsă de realitate a lumii dominate de subiect, aceea a mărfurilor. Aici se cristalizează conținutul ei de adevăr; acesta conferă relief realității prin faptul că aparența se instituie pe ea însăși. Astfel, aparența este în serviciul adevărului.

---

[102] Fritz Krause, „Maske und Ahnenfigur. Das Motiv der Hülle und das Prinzip der Form“, în: *Kulturanthropologie*, eds. W. E. Mühlmann și E. W. Müller, Köln și Berlin 1966, p. 228.

[103] Speiser, *op. cit.*, p. 390.

Nietzsche a reclamat o filozofie „antimetafizică, dar artistică"[104]. Acesta este *spleen*-ul baudelairean și *Jugendstil*-ul cu un ușor dezacord: ca și cînd arta s-ar supune pretenției emfatice a acelei sentințe, dacă ea n-ar fi desfășurarea hegeliană a adevărului și ea însăși o parte a acelei metafizici pe care Nietzsche o condamnă. Nimic nu este mai antiartistic decît pozitivismul riguros. Nietzsche a fost conștient de toate acestea. Faptul că el nu a dezvoltat această contradicție este în concordanță cu cultul minciunii al lui Baudelaire și cu conceptul himeric și aerian de Frumos la Ibsen. Demistificatorul cel mai consecvent care a fost Nietzsche nu s-a înșelat asupra faptului că, printr-o logică absolută, motivația și sensul demistificării dispar. El înlocuiește autoreflexia acelei *Aufklärung* cu lovituri de forță ale gîndului. Ele exprimă faptul că adevărul însuși, a cărui idee suscită însăși luminarea, nu este nimic fără aparența pe care ea ar dori s-o extirpe în numele adevărului; arta este solidară cu acest moment al adevărului.

---

[104] *Cf.* Friedrich Nietzsche, *Werke in drei Bänden*, ed. K. Schlechta, vol. 3, München 1956, p. 481: „O contemplație antimetafizică a lumii – da, dar una artistică."

Arta vizează adevărul; ea nu este în mod direct adevărul; în acest sens, adevărul este conținutul ei. Arta este cunoaștere prin raportarea sa la adevăr; arta însăși îl recunoaște, cînd acesta apare înlăuntrul ei. Însă nici arta nu este discursivă, în calitatea ei de cunoaștere, nici adevărul ei nu este reflectarea unui obiect.

Relativismul estetic, ridicînd cu nepăsare din umeri, este la rîndul său o parte a conștiinței reificate; este vorba mai puțin de un scepticism melancolic față de propria insuficiență, cît de un resentiment față de pretenția artei privind adevărul, pretenție care ea singură a legitimat grandoarea operelor de artă, fetișul preferat al relativiștilor. Comportamentul lor reificat este cel al consumatorilor pasivi, care nu se atașează mișcării operelor de artă, de la care plecînd se pune în mod veritabil problema adevărului lor. Relativismul este auto-reflexia subiectului pur și simplu, indiferentă față de lucru și separată de acesta. Și în plan estetic, el este luat cu greu în serios; tocmai seriozitatea este insuportabilă pentru el. Cel care, în fața unei noi opere expuse, pretinde că nu se poate formula nici o judecată despre ea, își imaginează că neînțelegerea sa proprie a distrus lucrul neînțeles. Faptul că oamenii se implică neîncetat în dispute estetice, indiferent de poziția pe care o au față de estetică, aduce, într-o măsură mai mare, probe împotriva relativismului decît toate refutațiile filozofice: ideea adevărului estetic se legitimează, în ciuda caracterului său problematic, și prin acesta. Critica relativismului estetic își află între timp sprijinul său cel mai solid în faptul că problemele tehnice pot fi decise. Ideea banală că tehnica permite formularea judecăților categorice, în timp ce arta și conținutul ei n-o permit, operează o distincție dogmatică între conținut și tehnică. Pe cît de sigur operele de artă sînt mai mult decît totalitatea procedurilor lor tehnice, totalitate rezumată în cuvîntul tehnică, pe atît de sigur ele au un conținut obiectiv doar în măsura în care acesta apare în ele – apariție datorată totalității tehnicii lor, și doar acesteia. Logica ei este calea către adevărul estetic. Nu există ce-i drept o continuitate între preceptele școlii și judecata estetică, dar discontinuitatea drumului se supune unei constrîngeri: problemele ultime ale adevărului operei de

B.C.U. „M. EMINESCU" IAȘI

artă pot fi traduse în categoriile coerenței sale[105]. Acolo unde acest lucru nu este posibil, gîndirea atinge una dintre limitele ei umane, dincolo de cea a judecății de gust.

Coerența imanentă a operelor de artă și adevărul lor meta-estetic converg în conținutul lor de adevăr. Acesta ar cădea din cer, precum armonia prestabilită a lui Leibniz, care are nevoie de creatorul transcendent, dacă dezvoltarea coerenței imanente a operelor nu ar fi în serviciul adevărului, al imaginii unui în-Sine, care nu se identifică lor. Dacă operele de artă tind către un adevăr obiectiv, atunci acesta le este dat prin realizarea propriei lor legități. Firul Ariadnei, care le conduce prin obscuritatea interiorității lor, este faptul că ele satisfac cu atît mai bine adevărul, cu cît își sînt suficiente sieși. Dar aceasta nu înseamnă că ele se autoamăgesc, întrucît autarhia lor provine din ceea ce nu sînt ele însele. Preistoria operelor de artă reprezintă introducerea categoriilor realului în aparența lor. Dar aceste categorii nu se mișcă în autonomia operei doar după legile acestei aparențe, ci ele își păstrează direcția constantă pe care au primit-o din exterior. Problema lor este următoarea: cum poate deveni adevărul realului propriul lor adevăr? Canonul acestuia este non-adevărul. Existența sa pură critică non-adevărul acelei forme a spiritului, care își ordonează doar alteritatea sa. Ceea ce este neadevărat din punct de vedere social, fragil, ideologic, se comunică structurii operelor de artă sub forma precarității, a indeterminării sau a insuficienței, pentru că modalitatea de reacție a operelor de artă înseși, obiectiva lor „atitudine față de obiectivitate" rămîne una raportată la realitate[106].

---

[105] Întregul *Eseu despre Wagner* (*op. cit.*) n-a dorit altceva decît să arate cum se trece de la critica la adresa conținutului adevărului la faptele tehnologice și fragilitatea lor.

[106] *Eseu despre Wagner* (*op. cit.*) încearcă să evidențieze în opera unui mare artist mijlocirea între elementul meta-estetic și elementul artistic. El adoptă în unele locuri un punct de vedere prea psihologic asupra artistului, dar cu accent asupra unei estetici materiale, care pune în lumină categoriile autonome ale artei, cel puțin pe cele formale în planul conținutului și în cel al societății. Cartea se interesează de mijlocirile obiective, care constituie conținutul de adevăr al operei, iar nu de geneză, nici de analogii. Ea vizează o estetică filozofică și nu o sociologie a cunoașterii. Ceea ce a iritat gustul lui Nietzsche la Wagner, turbulentul, pateticul, afirmativul, voința de a convinge cu orice preț, imprimate

Opera de artă este ea însăși și în același timp altceva decît ea însăși. O astfel de alteritate dezorientează, pentru că elementul meta-estetic constitutiv se evaporă deîndată ce se crede a-l fi smuls esteticului și a-l putea deține izolat.

Tendința istorică recentă a îndepărtării de subiect – oricum de manifestarea sa – și a concentrării asupra lucrului continuă să submineze distincția dintre operele de artă și realitatea așa cum este ea, în ciuda originii subiective a acelei tendințe. Operele ating tot mai mult o existență de grad secund, fără a lăsa să transpară conținutul lor uman. Subiectivitatea dispare în operele de artă ca instrument al obiectivării lor. Imaginația subiectivă, necesară operelor de artă acum ca și în trecut, se manifestă ca reîntoarcere a unui element obiectiv la subiect, a necesității de a trasa, cu toate acestea, linia de demarcație a operei. Acest lucru este posibil grație imaginației. Ea dezvoltă un ceva care își află în sine liniștea și nu concepe formele, detaliile, culorile sau orice altceva în mod arbitrar. Dar adevărul operei nu poate fi conceput altfel decît în maniera în care un element transsubiectiv devine lizibil în în-Sinele imaginat la modul subiectiv. Mijlocirea acestui transsubiectiv o constituie arta.

Mijlocirea între conținutul operelor de artă și compoziția lor este mijlocirea subiectivă. Ea nu constă numai într-un travaliu și efort de obiectivare. Elementului care depășește intenția subiectivă și nu este dat în caracterul ei arbitrar îi corespunde un element obiectiv analog în subiect: anume, experiențele acestuia, în măsura în care ele se situează dincolo de voința conștientă. Operele de artă sînt imagini fără imagine ca sedimentare a lor, iar acele experiențe nu pot fi descrise printr-o reproducere care obiectivează. A inerva și a înregistra aceste experiențe reprezintă calea subiectivă către conținutul adevărului. Singurul concept potrivit de Realism, pe care

---

pînă în fermenții tehnicii de compoziție, este totuna cu ideologia socială pe care o proclamă textele. Reflecția lui Sartre (*cf.* Jean-Paul Sartre, *op. cit.*, p. 41), potrivit căreia este imposibil să scrii romane bune din punctul de vedere al antisemitismului, atinge exact chestiunea.

astăzi, desigur, nu-l poate neglija nici o artă, ar fi tocmai fidelitatea neclintită faţă de acele experienţe. În măsura în care acestea sînt profunde, ele vizează constelaţiile istorice dindărătul faţadelor realităţii şi ale psihologiei. La fel cum interpretarea filozofiei tradiţionale caută experienţele care să motiveze aparatura categorială şi corelaţiile deductive, tot astfel interpretarea operelor de artă vizează acest sîmbure de experienţă subiectivă care depăşeşte subiectul; interpretarea aceasta se supune convergenţei dintre filozofie şi artă în conţinutul de adevăr. Dacă acesta este ceea ce operele de artă în sine spun dincolo de sensul lor, el se impune prin faptul că în configuraţia operelor de artă se sedimentează experienţe istorice, lucru care nu este altfel posibil decît traversînd subiectul: conţinutul adevărului nu este un În-sine abstract. Adevărul operelor de artă importante, aparţinînd falsei conştiinţe, rezidă în gestul prin care ele indică stadiul acestei conştiinţe – ca fiind ceva de care ele nu pot scăpa –, şi nu în faptul că ele ar avea imediat drept conţinut al lor adevărul teoretic, deşi reprezentarea pură a conştiinţei false conduce în mod irezistibil la o conştiinţă autentică.

Afirmaţia conform căreia este imposibil ca acel conţinut metafizic al mişcării lente din *Cvartetul opus 59, nr. 1* de Beethoven să nu fie adevărat trebuie să facă faţă obiecţiei potrivit căreia adevărată este nostalgia care se exprimă, dar care se pierde neputincioasă în neant. La replica, însă, cum că acel pasaj în re bemol major nu exprimă deloc nostalgia, rămîne impresia unei apologii de care ţine şi următorul răspuns: faptul că pare a fi adevărat este produsul nostalgiei, iar arta nu este în genere nimic altceva. Se poate riposta că argumentul acesta provine din arsenalul raţiunii vulgar subiective. Această reducţie automată *ad hominem* este mult prea simplă şi mult prea facilă ca să poată fi suficientă explicaţiei a ceea ce apare la modul obiectiv. Este simplist să prezinţi această facilitate prea mare ca profunzime fără iluzie, numai pentru că este strict negativă, pe cînd capitularea în faţa Răului dă prilej să conchizi asupra identificării cu acesta. Pentru că o astfel de capitulare închide ochii în cazul acestui fenomen. Forţa pasajului din Beethoven constă tocmai în distanţarea sa faţă de subiect; această distanţă conferă măsurilor sigiliul adevărului.

Aceasta înseamnă ceea ce odată a fost calificat în artă drept autenticitate, formulă devenită caducă, dar pe care Nietzsche a mai utilizat-o încă în acest sens.

Spiritul operelor de artă nu este ceea ce înseamnă ele sau ceea ce vor ele, ci conținutul lor de adevăr. Acesta poate fi înțeles ca adevăr pe care ele îl revelă. Tema a doua a *adagio*-ului *Sonatei în re minor, op. 31, nr. 2* de Beethoven nu este nici o melodie frumoasă în mod simplu – există, desigur, melodii mai viguroase, mai profilate și mai originale –, și nici nu se distinge prin expresivitatea sa absolută. Cu toate acestea, intrarea acelei teme aparține unei esențe bulversante, în care se reprezintă ceea ce s-ar putea numi spiritul muzicii lui Beethoven: speranța, cu un caracter de autenticitate care, concomitent, o determină pe aceea, un ceva ce apare estetic, dincolo de aparența estetică. Această situare a ceea ce apare dincolo de aparența sa este conținutul adevărului estetic; este acel element al aparenței care nu este aparență. Conținutul de adevăr este la fel de puțin efectiv și stare de fapt printre altele în opera de artă, cum, invers, el nici nu este independent de apariția sa. Primul complex de teme al acelei mișcări de o frumusețe deja extraordinară și expresivă este compus asemenea unui mozaic artistic din forme contrastive, adeseori separate prin poziția lor, deși solidare din punct de vedere al motivelor. Starea de spirit a acestui complex, care odinioară s-ar fi numit atmosferă, este, ca orice atmosferă, în așteptarea unui eveniment, ce devine eveniment pe fundalul ei. Urmează, cu un gest crescător, într-o măsură de treizecișidouăzecimi, tema în fa major. După acel pasaj întunecat, care s-a dizolvat în sine, melodia acompaniamentului în tonalitate înaltă, sub a cărei formă este compusă cea de-a doua temă, își dobîndește caracterul său de conciliere și făgăduință. Ceea ce transcende nu este fără ceea ce se transcende. Conținutul de adevăr este mediat prin configurație, nu în afara acesteia, deși nu este nici imanent ei sau elementelor sale. Această situație s-a cristalizat ca idee a oricărei medieri estetice. Ea este acel element al operelor de artă prin care acestea au parte de conținutul lor de adevăr. Calea medierii poate construită în structura operelor de artă, în tehnica lor. Cunoașterea ei conduce la obiectivitatea lucrului însuși, care este oarecum garantată de coerența configurației. Dar, în cele din urmă, obiectivitatea aceasta nu poate fi altceva decît conținutul de adevăr. Revine esteticii de a trasa topografia acelor momente. În opera autentică dominarea unui element natural sau material este contrapunctul a ceea ce este dominat și care accede la limbă traversînd principiul dominator. Acest raport dialectic are ca rezultat conținutul de adevăr al operelor de artă.

Spiritul operelor de artă este comportamentul lor mimetic obiectivat; este opus mimesis-ului și în același timp forma sa în artă.

Imitația ca o categorie estetică poate fi la fel de puțin eliminată ca și acceptată. Arta obiectivează impulsul mimetic. Ea îl menține la fel de strîns după cum îl înstrăinează nemijlocirii sale și îl neagă. Pornind de la o astfel de dialectică a obiectivării, imitația obiectelor suportă consecința fatală. Realitatea obiectivată este corelatul mimesis-ului obiectivat. Reacția față de non-Eu devine imitația acestuia. Mimesis-ul însuși se supune obiectivării, sperînd în van să depășească ruptura dintre conștiința obiectivată și obiect. Voind să devină Altul, asemănătoare obiectului, opera de artă devine neasemănătoare. Dar abia auto-alienarea prin imitație fortifică subiectul, așa încît acesta poate scăpa de sub influența imitației. Ceea ce în cadrul operelor de artă a fost conceput milenii întregi ca imagini care reprezintă ceva, se dezvăluie prin istorie, criticul operelor, ca fiind ceea ce lor nu le este esențial. Nici un Joyce fără Proust, nici un Proust fără Flaubert, care era privit cu condescendență de către celălalt. Prin imitație și nu în afara ei, arta și-a cîștigat autonomia; imitația i-a oferit mijloacele propriei libertăți.

Arta este la fel de puțin copie ca și cunoașterea unui obiect, altfel ea s-ar degrada în acea reduplicare a cărei critică a fost formulată riguros de Husserl vizavi de domeniul cunoașterii discursive. Dimpotrivă, arta caută realitatea sub forma gesturilor, pentru ca în contact cu ea să se retragă brusc. Literele ei sînt însemne ale acestei mișcări. Constelația lor în opera de artă este scrierea încifrată a esenței istorice a realității, nu copia acesteia. O astfel de modalitate de comportare este înrudită cu cea mimetică. Înseşi operele de artă care se prezintă drept copii ale realităţii sînt copii numai în exterior; ele devin o realitate secundă, reacţionînd faţă de prima; din punct de vedere subiectiv, ele sînt o reflexie, indiferent dacă artiştii au realizat un act reflexiv sau nu. Abia opera de artă care, fără imagine, devine un în-Sine [atinge esenţa, iar pentru aceasta este nevoie, desigur, de dominarea estetică evoluată a naturii][107].

Dacă este adevărată legea după care artiştii nu ştiu ce este o operă de artă, atunci acest lucru intră astăzi, desigur, în coliziune cu indispensabilitatea reflecţiei în artă; altfel decît traversînd conştiinţa artistului această reflecţie ar fi greu de imaginat. Într-adevăr, acea neştiinţă devine adeseori o pată pe opera unor renumiţi autori, cel puţin în interiorul zonelor culturale în care arta îşi mai află într-o oarecare măsură locul; neştiinţa, ca lipsă de gust de exemplu, devine deficit imanent. Punctul indiferenţial între neştiinţă şi reflecţia necesară este însă tehnica. Nu numai că tehnica permite orice reflecţie, dar o şi solicită, însă fără a distruge prin recurs la concepte generale potenţialităţile obscure ale operei de artă.

Caracterul enigmatic este fiorul. Ca amintire, nu ca prezent întruchipat.

Arta trecută nu a coincis nici cu mometul ei cultic, nici nu s-a situat faţă de acesta într-o simplă opoziţie. Ea s-a desprins de obiectele de cult printr-un salt în care momentul cultic modificat este în acelaşi timp conservat, iar structura aceasta se reproduce pe larg în toate etapele istoriei sale. Orice artă conţine elemente care îi pun în pericol conceptul său dificil şi precar, anume epopeea ca istoriografie rudimentară, tragedia ca imitaţie a unei proceduri judiciare, la fel imaginea cea mai abstractă ca model ornamental sau romanul realist ca ştiinţă socială *avant la lettre*, ca reportaj.

---

[107] Ceea ce apare între paranteze drepte este tăiat în manuscris, fără ca propoziţia să fi fost finalizată în vreun fel [n. ed. germane].

Caracterul enigmatic al operelor de artă rămîne intim legat de istorie. Prin intermediul ei, operele de artă au devenit cîndva enigme, prin ea acestea vor continua să devină astfel, și invers, ea singură, cea care le-a conferit autoritate, evită punerea întrebării penibile privind al lor *raison d'être.*

Arhaice sînt operele de artă în epoca în care ele devin mute. Dar atunci cînd ele nu mai vorbesc, însăși tăcerea lor devine elocventă.

Nu orice artă avansată poartă însemnele groazei; cel mai evident acestea apar acolo unde nu este întreruptă orice relație a picturii cu obiectul, a disonanței cu consonanța realizată și negată: șocurile provocate de picturile lui Picasso au fost declanșate de principiul deformării. Ele lipsesc în cazul multor opere de artă abstracte și constructive; este dificil de a spune, dacă, în ceea ce le privește, este vorba de forța unei realități încă nerealizate și mai lipsite de anxietate sau dacă – lucru pentru care există unele argumente – armonia abstractului înșală asemenea euforiei sociale din primele decenii care au urmat catastrofei europene; și din punct de vedere estetic, o asemenea armonie pare a fi în declin.

Probleme de perspectivă, cîndva agentul decisiv al picturii, pot să apară din nou, dar degajate de funcția reprezentativă. Se pune chiar problema dacă în plan vizual este posibilă conceperea unui non-obiect absolut; dacă nu cumva în orice apariție, chiar în cazul unei reduceri extreme, nu sînt totuși încriptate urme ale lumii obiectuale; astfel de speculații devin false, deîndată ce sînt întrebuințate pentru acte de restaurație. Cunoașterea își află limita sa subiectivă în faptul că aproape nici un subiect cunoscător nu poate rezista tentației de a extrapola viitorul plecînd de la propria sa situație. Dar interdicția impusă invarianților este în același timp și una aplicată acelei extrapolări. Dar viitorul nu trebuie imaginat pozitiv, la fel cum nici invarianții nu trebuie inventați; estetica se concentrează în postulatele clipei.

Pe cît de inadecvat este a defini ceea ce este o operă de artă, pe atît de inadecvat este ca estetica să nege nevoia unei astfel de definiții, dacă ea nu vrea să rămînă datoare cu ceea ce promite. Operele de artă sînt imagini care nu copie nimic și, de aceea, înafara imaginii; ele sînt esență ca apariție. Ele sînt lipsite de predicatele ce caracterizează la Platon atît Formele ideale cît și copiile, în special de predicatul eternității; ele sînt totalmente istorice. Comportamentul pre-artistic, care se apropie cel mai mult de artă, conducînd către ea, constă în transformarea experienței într-una a imaginilor; cum a spus Kierkegaard: prada mea sînt imaginile. Operele de artă sînt obiectivările lor, obiectivări ale mimesis-ului, ale schemelor de experiență, care se identifică cu cei ce fac această experiență.

Formele așa-numitei arte inferioare precum scena de circ, în care, la final, toți elefanții se așază pe picioarele din spate, în timp ce pe trompa fiecăruia se plasează cîte o balerină, pozînd grațios fără a se mișca, sînt arhetipuri lipsite de intenție a ceea ce filozofia istoriei descifrează în artă, din ale cărei forme disprețuite se pot citi atît de multe lucruri despre secretul camuflat al artei, despre faptele asupra cărora înșală nivelul o dată instituit, reducînd arta la forma-i deja încremenită.

Frumusețea este exodul a ceea ce s-a obiectivat în imperiul scopurilor, în afara sa.

Ideea unei obiectivități neobiectivate și, de aceea, a unei obiectivități care nu poate fi oferită adecvat prin intenții apare atît în finalitatea estetică, cît și în absența finalității artei. Dar ea va avea parte de aceasta doar prin intermediul subiectului, prin acea raționalitate din care provine finalitatea. Arta este o polarizare: scînteia sa sare de la subiectivitatea care se înstrăinează și se retrage în ea însăși la ceea nu este organizat de raționalitate, la acel bloc dintre subiect și ceea ce cîndva în filozofie s-a numit în-Sine. Arta este incomensurabilă pentru domeniul intermediar, acela al realităților constituite.

Finalitatea kantiană fără scop este un principiu care emigrează din realitatea empirică, din domeniul scopurilor conservării de sine, trecînd într-un domeniu care se refuză acestei realități, domeniu sacru cîndva. Dialectică este finalitatea operelor de artă ca o critică a instaurării practice a scopurilor. Ea ia partea naturii oprimate; ea datorează acesteia ideea unei alte finalități decît cea instaurată de oameni; desigur, această idee a fost înlăturată de știința naturii. Arta este salvarea naturii sau nemijlocirea prin negarea ei, adică intermediere desăvîrșită. Ea devine asemănătoare naturii nestăpînite prin dominarea nelimitată a materialului său; acest lucru se ascunde în oximoronul kantian.

Arta, copie a dominării naturii de către om, neagă în același timp această dominație prin reflecție, aplecîndu-se asupra naturii. Totalitatea subiectivă a operelor de artă nu este aceea impusă Altului, dar, în distanța sa față de acesta, ea devine reconstituirea lui imaginară. Neutralizată estetic, dominarea naturii renunță la violența sa. În aparența reconstituirii înlăuntrul propriei forme a Altului mutilat, ea devine modelul unui integrități intacte. Totalitatea estetică este antiteza întregului neadevărat. Dacă arta, după cum spunea Valéry odată, vrea să-și afle originea în ea însăși, iar nu în altceva, atunci face aceasta pentru că dorește să devină parabola unui În-sine, a ceea ce nu este stăpînit și nu este desfigurat. Ea este spiritul, care, în virtutea constituției domeniului său propriu, se neagă pe sine.

Dominarea naturii nu este un accident al artei, o cădere în păcat printr-o amalgamare ulterioară cu procesul civilizator; în acest sens stă mărturie cel puțin observația că practicile magice ale oamenilor primitivi poartă în sine, în chip nediferențiat, elementul de dominare a naturii. „Efectul puternic produs de imaginea animalului se explică simplu prin faptul că imaginea produce, psihologic vorbind, prin semnele ei distinctive, același efect ca și obiectul însuși, iar omul, în metamorfoza sa psihologică, crede că resimte o acțiune magică. Pe de altă parte, el este convins că o imagine care nu se mișcă este expusă puterii lui, nutrind credința în atingerea și învingerea vînatului reprezentat, astfel încît imaginea îi apare ca mijloc de exersare a puterii sale asupra animalului."[108] Magia este o formă rudimentară a acelei gîndiri cauzale, care lichidează apoi magia.

Arta este comportament mimetic care dispune, pentru a se obiectiva, de raționalitatea cea mai avansată înțeleasă ca dominare a materialului și a procedeelor tehnice. Acest comportament răspunde cu această contradicție la contradicția rațiunii înseși. Dacă finalitatea acelei *ratio* ar fi o împlinire necesarmente nerațională în sine – fericirea este adversarul raționalității, scop, dar are totuși nevoie de ea ca mijloc –, atunci arta își propune ca scop această finalitate irațională. Pentru a face aceasta, arta se folosește de raționalitatea neștirbită în procedeele ei tehnice, în timp ce, în pretinsa „lume tehnică", arta, limitată fiind din cauza raporturilor de producție, rămîne ea însăși irațională. – Arta este mediocră în epoca tehnicii atunci cînd ascunde faptul că această epocă este un raport social, mijlocirea universală.

Raționalitatea operelor de artă are ca scop rezistența lor față de realitatea empirică: a realiza opere de artă în mod rațional înseamnă a le elabora de o manieră consecventă. Ele contrastează astfel cu ceea ce le este exterior, cu locul acelei *ratio* care domină natura și de la care provine rațiunea estetică, și devin un pentru-Sine. Opoziția operelor de artă față de dominație este mimesis-ul acesteia. Ele trebuie să devină asemănătoare comportamentului dominator pentru a putea produce ceva calitativ diferit de lumea dominației. Însăși atitudinea imanent polemică a operelor de artă față de Fiind absoarbe principiul căruia acesta i se supune și care îl descalifică ca simplu Fiind; raționalitatea estetică vrea să repare ceea ce a pricinuit în afară raționalitatea care domină natura.

---

[108] Katesa Schlosser, *Der Signalismus in der Kunst der Naturvölker. Biologisch-psychologische Gesetzlichkeiten in den Abweichungen von der Norm des Vorbildes*, Kiel 1952, p. 14.

Proscrierea momentului arbitrar și dominant al artei nu se referă la dominație, ci la penitența ei, prin aceea că subiectul se pune pe sine și pe Altul său în slujba non-identicului.

Categoria formării, jenantă cînd se autonomizează, apelează la structură. Dar opera de artă are un rang cu atît mai înalt și este cu atît mai mult formată, cu cît mai puțin ea se supune dispozițiilor înlăuntrul ei. Formarea înseamnă absența formei.

Tocmai operele de artă moderne integral construite pun în lumină în mod surprinzător insuficiența logicității și a imanenței formale; pentru a satisface conceptul lor, ele trebuie să-l păcălească; însemnările din *Jurnalul* lui Klee rețin acest lucru. Una dintre sarcinile artistului ce pune în discuție o situație realmente extraordinară este, de exemplu, aceea de a realiza logica lui a-da-de-capăt – un compozitor ca Richard Strauss a fost în acest sens ciudat de insensibil – și de a o întrerupe din nou, a o suspenda, pentru a-i îndepărta caracterul mecanic, acel caracter previzibil defectuos. Cerința de a se plia după operă constă tocmai în a interveni înlăuntrul ei, încît ea să nu devină o mașinărie infernală. Poate că gesturile acestei intervenții prin care, asemenea actelor voluntare, obișnuiesc să înceapă la Beethoven părțile ultime ale pieselor sale, sînt dovezi timpurii ale acestei experiențe. Altfel, momentul fecund al operei de artă se transformă în momentul său ucigaș.

Diferența dintre logicitatea estetică și logica discursivă se poate demonstra la Trakl. Fuga imaginilor – „Ce frumos se înșiruie imagine după imagine“ – nu manifestă desigur nici o coerență a sensului, potrivit procedurii logice și cauzale, așa cum se manifestă ea în domeniul apofantic, mai ales în cel al judecăților existențiale, în ciuda acelui „*es ist*“[*] traklian; poetul alege aceste cuvinte ca paradox, ce trebuie să spună că este ceea ce nu este. În ciuda aparenței asocierii, structurile sale poetice nu se abandonează în mod simplu cursului ei liber. Indirect și camuflat intervin categorii logice, precum categoria curbei momentelor singulare, curba muzicală ascendentă sau descendentă, cea a repartizării valorilor, a relației dintre teme, continuare și concluzie. Elementele imaginilor participă la aceste categorii formale și nu se legitimează decît în virtutea acestor relații. Ele organizează poeziile, ridicîndu-le deasupra contingenței inspirației pure și simple. Forma estetică își posedă raționalitatea pînă și în asocieri. În felul în care un moment îl atrage pe celălalt se află ceva din forța stringenței solicitate direct de concluziile din logică și muzică. Într-o scrisoare către un imitator mult prea insistent, Trakl a vorbit într-adevăr despre mijloacele pe care și le-ar fi însușit; nici un astfel de mijloc nu este lipsit de momentul logicității.

---

[*] „există“ [nota trad.].

Estetica formei și estetica conținutului. – Estetica conținutului triumfă ironic în acest conflict prin faptul că, în totalitate, conținutul operelor și al artei, scopul lor, nu este formal, ci tocmai de factură conținutistică. Dar conținutul devine astfel numai în virtutea formei estetice. Dacă estetica trebuie să trateze în mod esențial forma, atunci ea capătă un conținut, făcînd formele să vorbească.

Constatările esteticii formale nu pot fi pur și simplu negate. Oricît de puțin ajung ele la experiența estetică totală, aceasta include totuși determinări formale precum proporțiile matematice, simetria și de asemenea categorii formale dinamice, ca tensiunea și echilibrul. Fără funcția lor, marile opere ale trecutului ar fi incomprehensibile, după cum aceste categorii nu trebuie ipostaziate în criterii. Ele au fost în permanență doar momente, inseparabile de conținut și de diversitatea acestuia; nu au avut niciodată valoare în sine, ci doar în relație cu ceea ce este format. Ele sînt paradigme ale dialecticii. Ele se modifică în funcție de ceea ce este format, iar prin radicalizarea artei moderne se modifică în totalitate datorită negației: ele acționează indirect, prin faptul că sînt evitate și abrogate; raportarea la regulile tradiționale ale compoziției picturale este, începînd cu Manet, un exemplu, care nu i-a scăpat lui Valéry. Prin rezistența pe care operele specifice o opun dictatului regulilor, acestea se fac resimțite. O categorie precum aceea a proporțiilor în opera de artă nu are sens decît în măsura în care include și răsturnarea proporțiilor, prin urmare, propria lor mișcare. Categoriile formale s-au reconstruit printr-o astfel de dialectică la un nivel mai înalt pînă în miezul artei moderne, esența disonanței fiind armonia, iar cea a tensiunilor, echilibrul. Acest lucru ar fi de neconceput dacă acele categorii formale n-ar fi sublimat conținutul. Principiul formal potrivit căruia operele de artă trebuie să fie tensiune și echilibru înregistrează conținutul antagonic al experienței estetice, cel al unei realități neîmpăcate care vrea însă conciliere. Chiar și categoriile formale precum cea a tăieturii de aur constituie un material coagulat, cel al concilierii înseși; în operele de artă armonia n-a avut nicicînd valoare altfel decît ca rezultat a ceva; instaurată sau afirmată pur și simplu, armonia a fost mereu ideologie, pînă cînd și homeostaza tocmai obținută a devenit astfel. Invers, dar în același timp ca *a priori* al artei, tot ceea ce este material s-a dezvoltat în artă prin formare, care mai apoi a fost proiectată asupra categoriilor formale abstracte. Acestea, în schimb, s-au modificat prin raportare la materialul lor. A forma înseamnă a realiza corect această modificare. Acest lucru poate servi la explicarea imanentă a conceptului de dialectică în artă.

Analiza formală a operei de artă, ca și ceea ce se numește forma operei, nu are sens decît în relație cu materialul său concret. Construcția celor mai impecabile diagonale, axe și linii de fugă ale unui tablou, cea mai bună economie a motivelor unei muzici rămîn indiferente atît timp cît nu se dezvoltă în mod specific din acest tablou sau din această compoziție. Nici o altă utilizare a conceptului de construcție în artă nu ar fi legitimă; în caz contrar, construcția se transformă inevitabil într-un fetiș. Unele analize conțin totul, înafară de explicația de ce un tablou sau o muzică sînt considerate frumoase sau ce anume le conferă dreptul lor la existență. Critica formalismului estetic ia într-adevăr în considerare asemenea proceduri. Decît a se mulțumi cu asigurarea generală a reciprocității dintre formă și conținut, este preferabilă dezvoltarea aceastei reprocități în detaliu – elementele formale, prin faptul că trimit de fiecare dată la un conținut, își mențin și tendința proprie de a fi conținut. Materialismul vulgar și Clasicismul nu mai puțin vulgar se întîlnesc în eroarea că ar exista o formă pură. Doctrina oficială a materialismului ignoră dialectica cuprinsă chiar și în caracterul fetișist din artă. Exact acolo unde forma pare a se emancipa de sub conținutul prescris ei, formele iau de la sine expresia și conținutul lor proprii. Într-unele din produsele sale, Suprarealismul a operat în această manieră, iar Klee a făcut-o într-un mod sistematic: conținuturile care s-au concretizat în forme se trezesc o dată cu trecerea timpului. În Suprarealism, aceasta s-a întîmplat cu *Jugendstil*-ul, de care Suprarealismul s-a dezis în mod polemic. Pe plan estetic, acel *solus ipse* percepe lumea care este a sa și care îl izolează în *solus ipse*, în același moment în care el respinge convențiile lumii.

Conceptul de tensiune se eliberează de suspiciunea formalismului atunci cînd, indicînd experiențele disonante sau raporturile antinomice ale lucrului, numește exact momentul „formei“ în care aceasta devine conținut în virtutea raportului cu Altul ei. Prin tensiunea sa internă, opera se determină ca un cîmp de forțe pînă și în stadiul de repaus al obiectivării sale. Ea este în aceeași măsură chintesența raporturilor de tensiune, ca și tentativa de a le soluționa.

Teoriilor care matematizează armonia li se poate reproșa de o manieră imanentă faptul că fenomenele estetice nu se lasă matematizate. În artă, egal nu înseamnă egal. Acest lucru a devenit evident în muzică. Revenirea pasajelor analoage de dimensiune egală nu produce ceea ce promite conceptul abstract de armonie: ea obosește auditoriul în loc să-i ofere satisfacții sau, vorbind mai puțin subiectiv, ea durează prea mult în cadrul formei. Mendelssohn poate fi considerat printre primii compozitori care au acționat în conformitate cu această experiență, care se prelungește pînă la autocritica școlii seriale cu privire la corespondențele mecanice. O asemenea autocritică se accentuează o dată cu dinamizarea artei, cu suspiciunea față de orice identitate care nu devine non-identitate. Se poate risca ipoteza că diferențele arhicunoscute care disting „voința artistică“ în artele vizuale ale Barocului de cele ale Renașterii au fost inspirate de aceeași experiență. Pentru a deveni demne de artă, toate raporturile în aparență naturale – și în măsura aceasta abstracte și invariante – se supun în mod necesar unor modificări deîndată ce trec în artă; modificările survenite în armonicile superioare naturale printr-o tonalitate temperată sînt exemplul cel mai drastic. De cele mai multe ori, aceste modificări sînt atribuite momentului subiectiv care nu poate suporta rigiditatea unei ordini materiale heteronome impuse. Dar această interpretare plauzibilă rămîne la rîndul ei încă prea departe de istorie. Peste tot se recurge abia tîrziu la așa-numitele materiale și raporturi naturale în artă, și într-un mod polemic față de un tradiționalism incoerent și neverosimil; într-un cuvînt, acest recurs este burghez.

Matematizarea și descalificarea materialelor artistice și ale procedurilor filtrate oarecum din ele sînt într-adevăr realizări ale subiectului emancipat, ale „reflexiei“, care se revoltă apoi împotriva acestei situații. Procedurile primitive nu cunosc ceva asemănător. Ceea ce în artă este valabil ca dat natural sau lege naturală nu este ceva original, ci a devenit parte internă a esteticului, fiind mijlocit. O astfel de natură în artă nu este aceea în voia căreia arta se lasă. Ea este proiectată de științele naturii asupra artei pentru a compensa pierderea structurilor prestabilite. În picturile impresioniste, convingătoare este modernitatea elementului cvasi-natural, ce ține de fiziologia percepției. O a doua reflexie reclamă, de aceea, critica tuturor momentelor naturale devenite autonome; ele dispar așa cum au apărut. După cel de-al doilea război mondial, în iluzia unui nou început, fără ca societatea să fi fost transformată, conștiința s-a agățat de presupuse fenomene originare; caracterul lor este la fel de ideologic precum cele patruzeci de mărci noi din mîna fiecăruia, cu care economia trebuia să fie reconstruită din temelii. Ora zero este o mască caracterială a existentului; ceea ce este diferit nu ocultează dimensiunea sa istorică. Nu este vorba de faptul că în artă nu ar exista nici un fel de relații matematice, dar ele pot fi înțelese numai în relație cu forma istoric concretă și nu pot fi ipostaziate.

Conceptul de homeostază, echilibru de tensiuni care se realizează abia în totalitatea unei opere de artă, este legat probabil de momentul în care opera devine vizibil autonomă; acesta este momentul în care homeostaza, dacă nu se constituie în mod direct, devine cel puțin previzibilă. Discreditarea care atinge astfel conceptul de homeostază corespunde crizei acestei idei în arta contemporană. Exact în momentul în care opera de artă se regăsește, în care este încredințată de sine și posedă „coerență“, ea o pierde pe aceasta, pentru că autonomia obținută cu succes sigilează reificarea ei, privînd-o de caracterul deschis care aparține la rîndul său ideii proprii a operei. În timpurile eroice ale Expresionismului, pictori precum Kandinsky s-au apropiat mult de asemenea reflecții, atunci cînd au observat că un artist care crede că și-a găsit stilul este deja pierdut. Starea de lucruri nu este însă, psihologic vorbind, atît de subiectivă cum a fost percepută în acea epocă, ci se fundamentează într-o antinomie a artei înseşi. Deschiderea spre care opera tinde şi închiderea – „perfecţiunea" – prin care se apropie în mod unic de idealul său de a fi în-Sine, de ceea ce nu este dinainte rînduit, reprezentanţă a deschiderii, sînt incompatibile.

Faptul că opera de artă este o rezultantă înseamnă că în ea nu rămîne nimic mort, neprelucrat, neformat. Susceptibilitatea împotriva acestor trăsături este, deasemenea, un moment decisiv al oricărei critici, de ea depinde calitatea oricărei opere, după cum pretutindeni unde raţionamentul filozofiei culturii pluteşte liber deasupra operelor, acest moment se pierde. Privirea dintîi aruncată asupra unei partituri, instinctul care judecă în faţa unui tablou măreţia sa sînt ghidate de acea conştiinţă a structurării integrale, de idiosincrasia faţă de elementul brut ce coincide suficient de des cu ceea ce convenţia le pricinuieşte operelor de artă şi ceea ce snobismul le atribuie bucuros, pe cît se poate, ca element transsubiectiv al lor. Chiar şi acolo unde operele de artă îşi suspendă principiul structurării lor integrale şi se deschid elementului neelaborat, ele reflectă tocmai postulatul elaborării lor integrale. Realmente elaborate sînt operele în care mîna care le formează tratează materialul cu foarte multă atenţie. Tradiţia franceză ilustrează această idee într-un mod exemplar. Ceea ce caracterizează o muzică bună este faptul că nici o măsură a sa nu funcţionează în gol, nu scîrţie, nu este izolată pentru sine în interiorul barelor sale, precum şi faptul că nu apare nici un sunet instrumental care, „auzit", cum spun muzicienii, să nu fie extras din caracterul specific al instrumentului de către o sensibilitate subiectivă, de care depinde pasajul. Combinaţia instrumentală a unui complex trebuie ascultată în întregime; este slăbiciunea obiectivă a muzicii mai vechi că nu a realizat această mijlocire sau că a făcut-o în chip nestatornic. Dialectica feudală dintre stăpîn şi sclav s-a refugiat în operele de artă a căror existenţă pură deţine ceva feudal.

Acel vechi şi stupid vers de cabaret „Iubirea are ceva atît de erotic" provoacă variaţiunea conform căreia arta posedă în ea ceva estetic, iar acest lucru trebuie luat foarte în serios ca *memento* a ceea ce refulează consumul ei. Calitatea despre care este vorba aici se revelă înainte de toate prin actul lecturii sau prin citirea partiturilor muzicale: aceea a urmei pe care structurarea o lasă în tot ce e structurat fără a constrînge: anume, caracterul de conciliere a culturii în artă, pe care îl deţine pînă şi cel mai vehement protest. Este ceea ce sugerează cuvîntul *métier*; de aceea, el nu poate fi simplu tradus prin termenul de meserie. Importanţa acestui moment pare să fi luat amploare în istoria modernismului; a vorbi despre acest lucru la Bach ar fi într-o anumită măsură un anacronism, în ciuda înaltului său nivel formal; aceasta nu s-ar potrivi întru tocmai nici în cazul lui Mozart, Schubert sau Bruckner, în schimb, el convine, desigur, lui Brahms, Wagner, Chopin. Astăzi, acea calitate este *differentia specifica* faţă de snobismul în ofensivă şi totodată un criteriu de măiestrie. Nimic nu trebuie să rămînă în stare brută, pînă şi cel mai simplu element trebuie să poarte acea urmă de civilizaţie. Ea este mireasma artei din opera de artă.

Conceptul de ornament împotriva căruia se revoltă obiectivitatea are şi el dialectica sa. Faptul că Barocul este decorativ nu spune totul. El este decor absolut ca şi cînd s-ar fi emancipat de orice scop, inclusiv cel teatral, şi şi-ar fi dezvoltat propria lege formală. El a încetat să mai decoreze vreun lucru şi nu este nimic altceva decît decor; de aceea, el joacă o festă criticii decorativului. Faţă de operele baroce măreţe, obiecţiile privind aspectul lor de gips sînt ridicole: materialul maleabil convine perfect acelui *a priori* formal al decorării absolute. Prin sublimarea progresivă din acele opere, marele teatru al lumii, acel *theatrum mundi*, s-a transformat în *theatrum dei*, lumea sensibilă a devenit spectacol pentru zei.

Dacă spiritul burghez meşteşugăresc a sperat de la soliditatea lucrurilor ca, înfruntînd timpul, ele să poată fi moştenite, ideea de soliditate s-a transmis asupra structurării riguroase a acelor *objets d'art*. În sfera artei nimic nu trebuie să rămînă în stare brută; aceasta întăreşte închiderea ermetică a operelor faţă de simpla realitate empirică. Ea se asociază cu ideea protejării operelor de artă de precaritatea lor. În mod paradoxal, virtuţile estetice burgheze, ca aceea a temeiniciei, au emigrat în arta avansată neburgheză.

O exigență atît de plauzibilă și, după toate aparențele, general valabilă, cum este cea a clarității, articulare a tuturor momentelor în opera de artă, poate arăta cum fiecare invariant al esteticii conduce la dialectica acesteia. O logică artistică secundă o depășește pe prima, aceea a distinctului. Operele artistice de înaltă ținută pot, de dragul unei rețele strînse de relații, să neglijeze claritatea, să apropie complexe unul de celălalt, care ar trebui să fie strict diferite după dezideratul clarității. Ideea unor anumite opere de artă reclamă chiar faptul ca limitele momentelor lor să fie șterse: acelea care vor să realizeze experiența vagului, dar în care vagul ca vag trebuie în mod evident „elaborat". Operele autentice care refuză exigența clarității o presupun implicit pentru a o nega apoi în sine; nu neclaritatea în sine, ci claritatea negată este pentru ele esențială. Altfel ele ar fi diletante.

În artă se adeverește proverbul despre pasărea Minervei, care-și începe seara zborul. Atît timp cît existența și funcția operelor de artă nu au fost contestate în societate și a dominat un fel de consens între conștiința de sine a societății și statutul operelor de artă din interiorul acelei societăți, problema sensului estetic nu a fost pusă: în mod firesc, acesta părea ceva dinainte dat. Categoriile se supun doar atunci reflexiei filozofice cînd, potrivit terminologiei lui Hegel, acestea nu mai sînt substanțiale, nu mai sînt prezente în mod nemijlocit și incontestabile.

Criza sensului în artă, produsă imanent de irezistibilul motor nominalist, merge mînă în mînă cu experiența extraartistică, deoarece contextul intra-estetic, ce constituie sensul, este reflexul unei noime a existentului și a cursului lumii ca *a priori* inexprimabil și, astfel, cu atît mai eficient al operelor.

Ansamblul de corelații, ca viață imanentă a operelor, este copia vieții empirice: asupra ei cade reflexul său, acela al lucrului încărcat cu sens. Dar, astfel, noțiunea ansamblului îmbibat de sens devine dialectică. Procesul care aduce opera de artă de o manieră imanentă la conceptul său, fără ca ea să se raporteze la un element universal, se descoperă teoretic abia atunci cînd, în istoria artei, însăși coerența semnificativă, și astfel conceptul său tradițional, devin incerte.

În raționalizarea mijloacelor se află, ca pretudindeni, și din punct de vedere estetic finalitatea fetișizării lor. Cu cît este mai pură dominația asupra lor, cu atît mai mult ele tind obiectiv să devină scopuri în sine. Acest lucru, și nu renunțarea la diverse invariante antropologice sau pierderea naivității, deplînse în mod sentimental, reprezintă elementul fatal în evoluția recentă a artei. În locul scopurilor, adică al operelor, apar posibilitățile acestora; scheme ale operelor, vidul, în locul lor: de aici indiferența pe care o suscită. Din cauza consolidării rațiunii subiective în artă, aceste scheme devin ceva subiectiv, adică un produs al imaginației independente de operă, ceva arbitrar. Mijloacele folosite devin de asemenea – după cum arată în mod frecvent titlurile – scopuri în sine, ca şi materialele utilizate. Aceasta este eroarea în pierderea sensului. Aşa cum adevărul se poate distinge de fals în conceptul însuşi de sens, la fel există şi un fals declin al sensului. Acesta transpare în afirmaţie, ca divinizare a ceea ce este în cultul materialelor pure şi al dominării pure; în acelaşi timp, între cele două elemente se trasează o falsă linie de demarcaţie.

Blocarea pozitivităţii astăzi devine un verdict asupra celei din trecut, iar nu asupra dorinţei care s-a trezit în aceea.

Strălucirea estetică nu este doar ideologie afirmativă ci şi răsfrîngere a vieţii neînvinse: sfidînd declinul, aceasta se declară de partea speranţei. Strălucirea nu este numai magia înşelătoare a industriei culturale. Cu cît o operă are un rang mai înalt, cu atît ea este mai strălucitoare; iar cu atît mai strălucitoare este opera cenuşie, care eclipsează tehnicolorul.

Poezia lui Mörike despre tînăra fată părăsită este foarte tristă, depăşindu-şi cu mult subiectul. Versuri ca „Dintr-o dată, mi se pare, / Băieţandre infidel, / că noaptea pe tine / te-am visat“[109] exprimă în chip direct experienţe cutremurătoare: trezirea din consolarea deja efemeră a somnului într-o disperare făţişă. Cu toate acestea, poezia lui Mörike îşi are momentul său afirmativ. El se ascunde în formă, în pofida autenticităţii sentimentului, deşi forma se apără prin versurile iambice neregulate de afluenţa simetriei sigure. Prin ficţiunea precaută a cîntecului popular, fata vorbeşte precum una dintre multe altele: estetica tradiţională ar fi elogiat calitatea tipicului din această poezie. Ceea ce s-a pierdut de atunci este starea latentă de cuprindere a solitudinii, o situaţie în care societatea îl consolează pe cel atît de singur precum în revărsatul zorilor. O dată cu secarea lacrimilor, această consolare a devenit de nedesluşit.

Operele de artă nu sînt doar obiecte, în calitate de piese ale totalităţii care le înglobează. Ele participă în mod specific la reificare, pentru că obiectivarea lor o imită pe cea a lucrurilor din afară; dacă ele pot fi numite copii, atunci în acest sens, iar nu în cel de imitare a unui Fiind particular. Termenul de clasicitate, care nu se reduce neapărat la o ideologie culturală, se referă la operele de artă cărora le-a reușit în mod considerabil o astfel de obiectivare, ele fiind, în această măsură, cele mai reificate. Prin negarea dinamicii sale, opera de artă lucrează împotriva propriului său concept. De aceea, obiectivarea estetică este în permanență și fetișism, iar acesta provoacă o rebeliune permanentă. Pe cît de puțin o operă de artă oarecare scapă, conform opiniei lui Valéry, de idealul clasicității sale, pe atît de mult se opune acestuia o operă autentică; nu în ultimul rînd în aceasta constă viața artei. Prin constrîngerea de a se obiectiva, operele de artă tind către încremenire: aceasta este imanentă principiului desăvîrșirii lor. Dorind să odihnească în sine, asemenea unui Fiind-în-Sine, operele de artă se închid, dar numai deschiderea le permite să depășească Fiindul pur. Pentru că procesul pe care-l constituie operele de artă moare în ele din cauza obiectivării lor, întregul Clasicism converge către relații matematice. Rebeliunea împotriva Clasicismului operelor nu pornește doar de la subiect, care se simte oprimat, ci de la pretenția de adevăr a operelor, de care se lovește idealul de clasicitate. Convenționalizarea nu este exterioară obiectivării operelor de artă, nici un produs al declinului. Ea stă la pîndă; validitatea generală, cîștigată de operele de artă prin obiectivarea lor, le asimilează unor universalități dominante ale momentului. Idealul clasicist al perfecțiunii nu este mai puțin iluzoriu decît aspirația către pura nemijlocire non-dominată. Operele clasiciste sînt neconcludente. Nu numai că modelele antice au scăpat de imitație: principiul de stilizare atotputernic este incompatibil cu pornirile cu care acel principiu pretinde că trebuie să se unească: caracterul incontestabil al oricărui Clasicism are ceva dobîndit în mod necinstit. Opera tîrzie a lui Beethoven marchează revolta unuia dintre cei mai puternici artiști clasiciști împotriva iluziei inerente propriului principiu. Ritmul revenirii periodice a curentelor romantice și clasiciste, dacă într-adevăr se pot constata în istoria artei astfel de curente, trădează caracterul antinomic al artei înseși, așa cum acesta se manifestă la modul cel mai concret în raportul dintre pretenția sa metafizică, de a se ridica dincolo de timp, și efemeritatea sa, una a operei umane.

---

[109] Eduard Mörike, *op. cit.*, p. 703.

Operele de artă devin însă relative, pentru că trebuie să se afirme ca fiind absolute. Opera de artă perfect obiectivată ar trece în obiectul care este absolut în-Sine şi nu ar mai fi operă de artă. Dacă ea ar deveni natură, după cum pretinde idealismul, atunci ar dispărea. De la Platon încoace, una dintre autoamăgirile conştiinţei burgheze priveşte ideea că antinomiile obiective pot fi dominate printr-un element mediator între extreme, cînd, de fapt, acest element mediator disimulează antinomia, fiind destrămat de aceasta. Potrivit conceptului ei, opera de artă este la fel de precară precum Clasicismul. Saltul calitativ prin care arta se apropie de limita amuţirii sale constituie realizarea antinomiei sale.

Valéry a ascuţit într-atît conceptul de Clasicism, încît, continuîndu-l pe Baudelaire, a clasificat opera de artă romantică reuşită drept clasică[110]. Dusă pînă la limitele sale, ideea de Clasicism se dislocă. Arta modernă a înregistrat acest fapt cu mai bine de patruzeci de ani în urmă. Neoclasicismul este corect înţeles numai prin raportare la acesta ca şi la o catastrofă. Aceasta din urmă se reprezintă în mod direct în Suprarealism. El alungă imaginile Antichităţii din cerul platonic. La Max Ernst, aceste imagini bîntuie asemenea unor fantome printre burghezii secolului al XIX-lea tîrziu, pentru care, neutralizate ca bunuri culturale, ele au devenit cu adevărat spectre. Acolo unde pentru acele mişcări, care s-au întretăiat temporar cu Picasso şi cu alţii dinafara acelui *groupe*, Antichitatea devine tematică, ea conduce în plan estetic în infern, după cum aceasta se întîmpla altădată, în plan teologic, în creştinism. Epifania sa întruchipată în cotidianul prozaic, epifanie care-şi are lunga sa preistorie, o scoate de sub puterea vrăjii. Prezentată cîndva ca atemporal normativă, antichitatea actualizată dobîndeşte un statut istoric, care este cel al ideii burgheze, devenită o schiţă şi lipsită de putere. Forma sa este deformarea. Interpretările de-a dreptul arogante ale Neoclasicismului, conforme formulei lui Cocteau: *ordre après le désordre*, de asemenea interpretările ulterioare ale Suprarealismului ca eliberare romantică a imaginaţiei şi a asocierii de idei, falsifică fenomenele, făcîndu-le inofensive: acestea citează, asemenea lui Poe, pentru prima dată, momentul înspăimîntător al desfacerii farmecului ca farmec. Faptul că acel moment nu a fost eternizat i-a condamnat pe succesorii acelor mişcări fie la restauraţie, fie la ritualul neputincios al unei gestici revoluţionare. Afirmaţiile lui Baudelaire s-au confirmat: modernitatea emfatică nu prosperă în sferele celeste, independent de circuitul în care el este o marfă, ci se consolidează graţie experienţei pieţei, în timp ce Clasicismul a devenit o marfă, un tablou reprezentativ de calitate inferioară. Sarcasmul lui Brecht privind acea moştenire culturală, pe care gardienii ei ar pune-o în siguranţă sub forma unor statui din gips, provine din acelaşi context; faptul că la el s-a strecurat mai tîrziu un concept pozitiv de Clasicism, asemănător celui al lui Stravinsky, pe care l-a tratat, cu toate acestea, ca pe un *Tui*, a fost pe cît de inevitabil, pe atît de perfid: în concordanţă cu consolidarea Uniunii Sovietice într-un stat autoritar. Comportamentul lui Hegel faţă de Clasicism a fost la fel de ambivalent precum poziţia filozofiei sale faţă de alternativa ontologiei şi a dinamicii. El a ridicat în slăvi arta grecilor, considerînd-o eternă şi de nedepăşit, şi a recunoscut depăşirea operei de artă clasice de cea pe care a denumit-o romantică. Istoria, al cărei verdict tocmai el îl sancţiona, s-a decis împotriva invarianţei. Bănuiala sa privind perimarea artei în totalitate ar putea fi colorată de presentimentul unei astfel de evoluţii. Într-un sens strict hegelian, Clasicismul, cuprinzînd forma sa sublimată din timpurile moderne, şi-a meritat destinul. Critica imanentă – modelul său cel mai grandios, aplicat obiectului celui mai grandios, este cea a lui Benjamin făcută *Afinităţilor elective* – urmăreşte fragilitatea operelor canonice în conţinutul lor de adevăr; ea trebuie extinsă într-un perimetru greu previzibil. Arta nu a luat chiar atît de în serios acea obligativitate a idealului clasicist; în acest sens, ea însăşi nu s-a privit suficient de riguros, iar atunci cînd a făcut-o, a fost la un mod realmente violent, care i-a adus daune. Libertatea artei faţă de acele *Dira necessitas* ale faptelor este incompatibilă cu Clasicismul ca armonie desăvîrşită; aceasta este împrumutată din constrîngerea inevitabilului şi se opune totodată acestei constrîngeri în virtutea purităţii sale transparente. *Summum jus summa injuria* este o maximă estetică. Cu cît arta este mai incoruptibilă, în logica Clasicismului, devenind o realitate *sui generis*, cu atît mai puternic induce ea în eroare în ceea ce privește pragul de netrecut către empiric. Nu este lipsită de orice fundament speculația că arta devine în raportul dintre pretenția și ființa sa cu atît mai problematică, cu cît este mai severă, mai obiectivă, dacă se dorește: cu cît procedează de o manieră mai clasică: fără ca să-i poată totuși fi de folos cu ceva faptul că-și face viața mai ușoară.

---

[110] *Cf.* Paul Valéry, *Œuvres*, vol. 2, *op. cit.*, pp. 565 şi urm.

Benjamin a criticat aplicarea categoriei necesității în artă[111], pornind de la subterfugiul din *Geistesgeschichte*, potrivit căruia o operă de artă ar fi fost necesară în sensul pretins de evoluție. Acel concept de necesitate exercită într-adevăr o funcție subaltern apologetică, funcție ce constă în a atesta unor vechituri, la care oricum nu se poate elogia nimic altceva, că fără ele nu s-ar fi putut merge mai departe.

Inerent din punct de vedere istoric conceptului său, Altul artei amenință în orice clipă s-o strivească, așa cum bisericile neogotice din New York, dar și centrul orașului Regensburg din perioada Evului Mediu, reprezentau obstacole pentru circulație. Arta nu este un domeniu bine delimitat, ci un echilibru momentan și fragil, comparabil celui dintre Eu și Sine din economia psihologică. Operele de artă de calitate inferioară devin astfel numai din cauză că ridică obiectiv pretenția de artă, pe care, la fel ca și Courths-Mahler într-o scrisoare memorabilă, o dezmint subiectiv. Punîndu-le în evidență calitatea lor inferioară, critica le onorează din nou ca opere de artă. Ele sînt și nu sînt.

Dar cum operele care n-au fost realizate ca artă sau au fost produse înainte de epoca autonomiei lor pot deveni artă prin istorie, tot astfel stau lucrurile și cu ceea ce astăzi este, ca artă, pus sub semnul întrebării. Bineînțeles, nu pentru că formează un așa-zis stadiu preliminar al unei evoluții ulterioare, primind o funcție pentru ceea ce rezultă din aceasta. Ca și în Suprarealism, ceea ce apare mai curînd sînt calitățile specific estetice, pe care o atitudine ostilă față de artă le-ar renega, atitudine care nu a devenit putere politică, după cum și-ar fi dorit-o; evoluția unor importanți suprarealiști precum Masson corespunde acestui proces. De asemenea, ceea ce a fost cîndva artă poate înceta să mai fie. Faptul că arta tradițională include disponibilitatea pentru propria sa decădere morală are forță retroactivă. Nenumărate picturi și sculpturi au fost modificate în conținutul lor propriu prin intermediul derivatelor lor în arta decorativă. Cel care picta în 1970 în stil cubist, producea afişe utilizabile la reclame, originalele nefiind imune la riscul de a fi vîndute pînă la epuizarea stocului.

---

[111] *Cf.* Walter Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels, op. cit.*, pp. 38 și urm.

Tradiţia nu ar putea fi salvată decît separînd-o de seducţia interiorităţii. Marile opere de artă din trecut nu s-au epuizat niciodată în interioritatea lor; de cele mai multe ori, ele au spulberat această interioritate prin exteriorizare. De fapt, orice operă de artă este, ca apariţie exterioară, şi o critică la adresa interiorităţii, fiind astfel contrară acelei ideologii care plasează tradiţia pe acelaşi plan cu refugiul amintirilor subiective.

A interpreta arta pornind de la originea sa este o întreprindere dubioasă pe întreaga scală, ce pleacă de la biografia brută, trecînd prin cercetarea influenţei istoriei ideilor, pînă la sublimarea ontologică a conceptului de origine. Cu toate acestea, originea nu este radical exterioară problemei avute în vedere. Implicaţia ei constă în faptul că operele sînt artefacte. Configuraţiile fiecăreia dintre ele se adresează acelui ceva din care au rezultat. În fiecare se evidenţiază ceea ce se aseamănă originii sale şi se detaşează de ceea ce a devenit. Această antiteză este esenţială pentru conţinutul său. Dinamica sa imanentă o cristalizează pe cea exterioară şi anume în virtutea caracterului său aporetic. Acolo unde operele de artă, indiferent de aptitudinea individuală şi împotriva acesteia, sînt incapabile de a realiza unitatea lor monadologică, ele se supun presiunii istorice reale. Aceasta devine ea însăşi o forţă în ele, care le perturbă. De aceea, nu în ultimul rînd, o operă de artă este receptată adecvat doar ca proces. Dacă fiecare operă este însă un cîmp de forţe, configuraţie dinamică a momentelor sale, atunci nu mai puţin este arta în ansamblul său. De aceea, ea poate fi determinată pornind de la momentele sale, deci prin mediere, iar nu în mod spontan. Unul dintre aceste momente este cel în care operele de artă contrastează cu ceea ce nu este artă; poziţia lor faţă de obiectivitate se modifică.

Tendinţa istorică se înscrie profund în criteriile estetice. Astfel, ea decide dacă cineva este manierist. Saint-Saëns a făcut acest reproş lui Debussy. Noul apare adesea ca manieră, dar abia cunoaşterea tendinţei permite a afla dacă este vorba de mai mult. Însă tendința nu este nici ea un arbitru. În ea se amestecă conștiința socială justă sau falsă; ea însăși se expune criticii. Procesul dintre tendință și manieră nu este de altfel încheiat și trebuie revizuit fără încetare. Maniera este de asemenea protest împotriva tendinței, așa cum aceasta demască aspectul contingent și neobligatoriu al manierei ca marcă de fabrică a operelor.

Proust, iar după el Kahnweiler, au susținut ideea că pictura a modificat viziunea și, astfel, obiectele. Oricît de autentică ar fi experiența care relevă acest lucru, formularea sa pare a fi prea idealistă. Contrariul n-ar fi privat de orice suspiciune: anume că, din punct de vedere istoric, obiectele în sine s-au modificat, simțurile s-au adaptat acestei modificări, pictura găsind apoi cifrurile. Cubismul ar putea fi interpretat ca reacție față de un stadiu al raționalizării lumii sociale, care organizează geometric ființa acesteia prin planificare; ca tentativă de a recupera pentru experiență un astfel de stadiu, contrar experienței, după cum Impresionismul aspirase la același lucru pe treapta precedentă, încă neplanificată total a industrializării. Față de Impresionism, aspectul calitativ nou al Cubismului ar fi acela că, în timp ce Impresionismul a căutat să trezească și să salveze grație propriei sale dinamici viața încremenită în lumea mărfurilor, Cubismul a pierdut speranța unor asemenea posibilități, acceptînd geometrizarea heteronomă a lumii ca pe noua sa lege, adică ordinea, pentru a garanta astfel obiectivitatea experienței estetice. Din punct de vedere istoric, Cubismul a anticipat o realitate, filmările din avion ale orașelor bombardate din timpul celui de-al doilea război mondial. Grație Cubismului, arta a demonstrat pentru prima dată că viața nu viețuiește. Pentru el, acest lucru nu a fost lipsit de ideologie: punînd ordinea raționalizată în locul a ceea ce devenise insesizabil, el o confirmă astfel. Acest lucru i-a incitat pe Picasso și Braque să depășească Cubismul, fără ca operele lor ulterioare să fi fost superioare acestuia.

Poziția operelor de artă în raport cu istoria variază la rîndul său din punct de vedere istoric. Lukács a declarat într-un interviu despre literatura recentă, în special despre Beckett: așteptați mai întîi zece, cincisprezece ani, pentru a vedea ce se va spune atunci despre aceasta. El a adoptat astfel punctul de vedere al unui om de afaceri paternalist, care dorește cu clarviziune să tempereze entuziasmul fiului; implicit, el se referă la criteriul durabilului, în fine, la cel al categoriilor de proprietate aplicate artei. Cu toate acestea, operele de artă nu sînt indiferente față de sentința dubioasă a istoriei. Uneori calitatea s-a putut impune din punct de vedere istoric tocmai în fața produselor care urmau doar spiritul timpului. Se întîmplă rar ca operele care s-au bucurat de o adevărată glorie să n-o fi meritat deloc. Dar obținerea gloriei legitime a coincis cu desfășurarea adecvată a operelor, potrivit propriei legități, grație interpretării, comentariului, criticii. Acea glorie nu se datorează în mod direct opiniei publice și cu atît mai puțin uneia manipulate de industria culturală, sentință publică a cărei relație privind chestiunea în cauză este discutabilă. A crede că judecata unui jurnalist ostil intelectualității, sau a unui muzicolog de școală veche, este mai valabilă după cincisprezece ani decît ceea ce înțelegerea percepe imediat în operă este o superstiție calomnioasă.

Supraviețuirea operelor, receptarea lor ca aspect al propriei lor istorii, se situează între refuzul de a se lăsa înțelese și voința lor de a fi înțelese; această tensiune este climatul artei.

Unele opere de artă precoce ale muzicii moderne, pornind de la Schönberg, cel de pe la mijlocul vieții, și Webern, au caracterul intangibilului, fiind rebele în fața auditoriului grație obiectivării lor, care devine viață proprie; deja apercepția priorității lor face aproape o nedreptate unor astfel de opere.

Construcţia filozofică ce atribuie întregului primatul asupra părţii este la fel de străină artei pe cît este de lipsită de temei în planul criticii cunoaşterii. În operele importante, detaliile nu dispar nicidecum în totalitate fără a lăsa urme. Ce-i drept, autonomizarea detaliilor este însoţită de regresul în pre-artistic deîndată ce, indiferentă la ansamblu, ea îl reduce la o schemă de subsumare. Operele de artă se disting însă de ceea ce este schematic sub aspect productiv doar prin momentul autonomiei detaliilor lor; fiecare operă autentică este rezultanta forţelor centripetale şi a forţelor centrifugale. Cine urmăreşte în muzică pasajele frumoase este un diletant; dar cel care nu poate percepe pasajele frumoase, altfel spus, densitatea variabilă dintre invenţie şi factură din cadrul unei opere, acela este surd. Diferenţierea realizată în interiorul unei totalităţi în funcţie de ceea ce este intensiv şi ceea ce este secundar a constituit pînă într-o perioadă recentă un mijloc artistic; negarea întregului prin intermediul elementelor este solicitată de totalitate. Faptul că această posibilitate dispare astăzi nu reprezintă doar triumful unei structurări care tinde să fie în orice moment la fel de aproape de centru, fără a se relaxa; acest fapt revelă de asemenea potenţialul letal al atrofierii mijloacelor de articulare. Arta nu poate fi separată radical de momentul emoţiei, de clipa de încîntare înţeleasă ca un moment de elevare: altfel, ea s-ar pierde în indiferenţă. Momentul acesta, însă, în ciuda faptului că reprezintă funcţia întregului, este esenţialmente particular: întregul nu se oferă niciodată experienţei estetice în nemijlocirea absolut necesară unei astfel de experienţe. Asceza estetică vizavi de detalii şi de comportamentul atomist al spectatorului are şi ea ceva frustrant, ameninţînd arta cu sustragerea unuia dintre fermenţii săi.

Faptul că detaliile autonome sînt esenţiale pentru întreg este confirmat de caracterul repulsiv al detaliilor concrete estetice care poartă urma a ceea ce a fost ordonat de sus, în chip metodic, adică a ceea ce, în realitate, este lipsit de autonomie. Cînd în *Wallensteins Lager*, Schiller face să rimeze *Potz Blitz* cu *Gustel von Blasewitz*, faptul depăşeşte ca abstracţie cel mai palid Clasicism; acest aspect face insuportabile piese precum *Wallenstein*.

Detaliile operelor tind să dispară actualmente în întreg prin integrare; nu sub presiunea unui proiect, ci din cauză că ele însele sînt atrase de declinul lor. Aspectul lor specific conferă importanță detaliilor, diferențiindu-le de indiferent, prin care ele vor să se depășească, și care este condiția imanentă a sintezei lor. Ceea ce le permite integrarea este instinctul morții detaliilor. Caracterul lor disociativ și tendința lor de asamblare nu se opun, ca potențial dinamic al lor, în mod radical. Într-un caz precum și în altul, detaliul se relativează ca simplu dat, fiind de aceea insuficient. Dezintegrarea locuiește în interiorul integrării, străbătînd-o. Dar cu cît absoarbe mai multe detalii, întregul devine la rîndul său detaliu, altfel spus, un moment printre altele. Aspirația detaliilor spre declin se transmite asupra întregului, tocmai pentru că ea șterge detaliile. Atunci cînd acestea au dispărut cu adevărat în întreg, cînd întregul se transformă într-o particularitate estetică, raționalitatea sa pierde raționalitatea lor, care n-a fost nimic altceva decît raportul detaliilor cu întregul, cu scopul care le-a definit ca mijloace. Dacă sinteza nu mai este o sinteză a ceva, ea devine neînsemnată. Vidul operei integrale este din punct de vedere tehnic simptomul dezintegrării sale prin indiferență tautologică. În opacitatea operelor complet lipsite de inspirație, funcționînd fără să funcționeze, acel element al opacității se transformă în fatalitatea pe care arta a purtat-o permanent cu sine ca moștenire mimetică a sa. Se poate explica aceasta, pornind de la categoria de inspirație în muzică. Schönberg, Berg și chiar Webern n-au sacrificat-o; Krenek și Steuermann au criticat-o. De fapt, Constructivismul nu mai rezervă nici un loc inspirației, acelui element involuntar, nechibzuit. Inspirațiile lui Schönberg, care, potrivit spuselor sale, stau la baza lucrărilor sale dodecafonice, nu se datorează decît limitelor pe care procedeul său de construcție le-a avut în vedere, și cărora li s-a putut imputa caracterul lor arbitrar. Dacă momentul de inspirație este totuși eliminat pe deplin, iar compozitorii nu mai au parte de inspirația formelor întregi, fiind predeterminați de către material, rezultatul își pierde interesul obiectiv, fiind redus la tăcere. În schimb, pretenția plauzibilă de restituire a inspirației dă dovadă de un moment de slăbiciune: cu greu se poate postula și programa în artă forța contrară a ceea ce este programat. Compozițiile, care din dezgust față de caracterul abstract al construcției integrale se concentrează asupra inspirației, asupra elementelor formale plastice și caracterizărilor, se expun reproșului retrospecției; totul se întîmplă ca și cînd o reflecție estetică secundă s-ar fi plasat, printr-o decizie subiectivă, pur și simplu deasupra constrîngerilor raționalizării, de teama fatalității lor. Situația, variată în mod obsesiv de Kafka, cum că, indiferent de ceea ce faci, faci greșit, a devenit situația artei înseși. Arta care alungă inspirația în mod riguros este condamnată la indiferență; dacă se recurge din nou la inspirație, aceasta pălește, devenind o umbră, aproape o ficțiune. În operele autentice ale lui Schönberg precum *Pierrot lunaire*, inspirațiile sînt improprii într-o manieră meșteșugită, fracturate, reduse la un fel de existență minimă. Chestiunea privind importanța detaliilor în operele de artă moderne este însă tocmai de aceea atît de relevantă, pentru că, nu mai puțin decît în totalitatea lor, în sublimarea societății organizate, aceasta din urmă se întruchipează deasemenea în detalii: ea este substratul pe care forma estetică îl sublimează. După cum în societate indivizii care se opun, în mare parte, prin interesele lor societății nu sînt numai *faits sociaux*, ci societatea însăși, reproduși de ea și pe care ei o reproduc, afirmîndu-se de aceea în fața ei, tot așa se petrec lucrurile și cu detaliile în operele de artă. Arta este manifestarea dialecticii sociale a universalului și individualului prin intermediul spiritului subiectiv. Ea depășește această dialectică în măsura în care nu o realizează pur și simplu, ci o reflectă în formă. În sens figurat, particularizarea sa repară injustiția transmisă de către societate individului. Ceea ce o împiedică totuși să realizeze această reparație este faptul că ea nu poate extrage, ca posibilitate concretă, nimic substanțial din societatea unde își are locul. Societatea actuală este foarte departe de transformarea structurală care ar putea oferi indivizilor ceea ce le revine, făcînd să dispară astfel și constrîngerea individuației.

Dialectica construcției și expresiei. – Faptul că ambele momente sînt într-un raport dialectic a condus către un cuvînt de ordine al artei noi: operele acesteia trebuie să renunțe la încercarea de a afla un element mediator între cele două momente și să se îndrepte către acele extreme, încît în ele și prin ele să afle un echivalent a ceea ce în estetica mai veche s-a numit sinteză. Această situație contribuie însă în mod considerabil la definiția calitativă a artei moderne. Pluralitatea posibilităților, care a existat pînă în pragul artei moderne și care a sporit peste măsură în timpul secolului al XIX-lea, a fost înlocuită de polarizare. În polarizarea artistică se manifestă acel element de care este nevoie în plan social[112]. Acolo unde este necesară organizarea în elaborarea condițiilor de viață materiale și a raporturilor umane care se bazează pe cele dintîi, organizarea este precară, fiind lăsată prea mult în seama unui sector privat anarhic și nesatisfăcător. Arta are suficient spațiu de joc pentru a dezvolta modelele unei planificări care nu sînt suportate de raporturile sociale de producție. Pe de altă parte, administrarea irațională a lumii este intensificată pînă la lichidarea existenței permanent precare a particularului. Acolo unde este de prisos, acesta se transformă în ideologie complementară a omnipotenței universalului. Interesul individual care se opune acestui proces converge cu interesul universal al raționalității realizate. Această raționalitate își intră în drepturi abia atunci cînd încetează să oprime individul a cărui dezvoltare oferă raționalității dreptul său la existență. Totuși, emanciparea individualității s-ar realiza numai în măsura în care ar cuprinde universalul, de care depind toți indivizii. O ordine rațională a domeniului public s-ar putea stabili doar dacă la cealaltă extremă, în conștiința individuală, și-ar croi drum rezistența față de organizarea supradimensionată cît și insuficientă. Dacă sfera individuală are, într-un anumit sens, un caracter retrograd în raport cu sfera organizării, atunci organizarea ar trebui realmente să existe pentru a servi individul. Iraționalitatea organizării lasă totuși libertate individului. Rămînerea sa în urmă devine refugiu pentru ceea ce ar fi mai mult decît progresul dominației. O astfel de dinamică a inadaptării la actualitate conferă din punct de vedere estetic expresiei tabuizate dreptul unei rezistențe care afectează întregul acolo unde el este neadevăr. Separarea dintre sfera publică și sfera privată, în ciuda grozăviei sale ideologice, este și în artă un lucru dat, în așa fel încît nimic din ceea ce nu are legătură cu acel dat nu poate modifica respectiva separare. Ceea ce ar fi o consolare neputincioasă în realitatea socială are din punct de vedere estetic șanse reprezentative mult mai concrete.

---

[112] *Cf.* Theodor W. Adorno, „Individuum und Organisation. Einleitungsvortrag zum Darmstädter Gespräch 1953", în: *Individuum und Organisation*, ed. F. Neumark, Darmstadt 1954, pp. 21 și urm.

În virtutea momentului unității lor, moment care organizează totalitatea, operele de artă nu pot evita prelungirea în ele a rațiunii care domină natura. Dar prin refuzul lor de a accepta dominația reală, acest principiu se reîntoarce într-un mod care, fiind el însuși metaforic, poate fi denumit cu greu altfel decît metaforic: adică, fantomatic sau fragmentar. Rațiunea operelor de artă este rațiune ca gest: ele sintetizează aidoma rațiunii, dar nu prin concepte, sentințe și concluzii – aceste forme sînt în artă, acolo unde apar, mijloace subordonate –, ci prin ceea ce se petrece în operele de artă. Funcția lor sintetică este imanentă, este unitatea lor proprie, dar nu raportare directă la o exterioritate dată și determinată; ea se referă la materialul dispersat, fără concept, cvasi fragmentar, cu care trebuie să întrețină relații operele de artă în spațiul lor interior. Prin această receptare și totodată modificare a rațiunii sintetizatoare, operele de artă fac posibilă participarea lor la dialectica rațiunii. Încă în forma sa estetic neutralizată, o astfel de rațiune are totuși ceva din dinamica ce îi era odinioară inerentă în exterior. Oricît de bine ar fi separată de această dinamică, identitatea principiului rațiunii în forma sa exterioară și interioară cauzează o dezvoltare asemănătoare celei din exterior: fără ferestre, asemenea unor monade, operele de artă participă la civilizație. Lucrul prin care operele de artă se deosebesc de difuz este în concordanță cu realizările rațiunii ca principiu al realității. În operele de artă, acest principiu al realității cît și contrariul acestuia sînt însuflețite. Corectura pe care arta o efectuează asupra principiului rațiunii legate de conservarea de sine nu opune arta în mod simplu rațiunii; corecția aplicată rațiunii este reprezentată de însăși corecția imanentă a operelor de artă. În timp ce unitatea operelor de artă provine din violența exercitată de rațiune asupra obiectelor, în operele de artă ea fondează concomitent concilierea momentelor acestora.

Cu greu se poate contesta faptul că muzica lui Mozart reprezintă prototipul echilibrului dintre formă și ceea ce este format, acesta din urmă înțeles ca un element fugitiv, centrifugal. Dar acest echilibru este atît de autentic la el, pentru că tematica și motivele care constituie celulele muzicii sale, monadele care o compun – oricît de bine concepute ar fi chiar sub aspectul contrastului, al diferenței precise –, tind să se disperseze chiar și acolo unde măsura le leagă. Absența violenței la Mozart provine din faptul că, chiar și în starea de echilibru, el nu permite degenerarea felului de a fi calitativ al detaliilor, iar ceea ce poate fi considerat în mod just ca fiind geniul său formal nu se reduce la măiestria sa – naturală în cazul său – de a se juca cu formele, ci este aptitudinea de a le utiliza fără a constrînge și a lega prin intermediul lor într-o manieră așa-zicînd laxă elementele difuze. Forma sa este proporția a ceea ce tinde spre dispersie, iar nu ordonarea acestuia. În acest sens, exemplul cel mai desăvîrșit apare în marile forme ale operelor, bunăoară în finalul celui de-al doilea act din *Figaro*, a cărui formă nu este o formă compusă, nici sinteză. Contrar muzicii instrumentale, ea nu trebuie să se refere la schemele care au fost legitimate de sinteza a ceea ce ele înglobează, ci este configurație pură a părților juxtapuse, al căror caracter este extras din variațiunea situației dramatice respective. Asemenea piese, nu mai puțin decît unele dintre cele mai îndrăznețe compoziții instrumentale ale sale, ca de exemplu unele concerte pentru vioară, tind în mod profund, chiar dacă nu atît de evident, către dezintegrare, asemenea ultimelor cvartete ale lui Beethoven. Clasicitatea sa este imună față de reproșul Clasicismului pentru că se situează la limita unei dezintegrări pe care mai apoi opera tîrzie a lui Beethoven, operă care a fost cu atît mai mult una a sintezei subiective, a depășit-o în ceea ce privește critica acesteia. Dezintegrarea este adevărul artei integrale.

Prin ceea ce Mozart – la care, după toate aparențele, poate recurge în mod plauzibil estetica armoniei – scapă normelor acesteia, este la rîndul său, potrivit terminologiei curente, ceva de ordin formal: aptitudinea sa de a uni elementele antagonice, ţinînd cont de ceea ce caracterele muzicale divergente solicită ca premiză a lor, fără a se lichefia într-un continuum prescris. Sub acest aspect, Mozart este printre compozitorii Clasicismului vienez cel care se îndepărtează cel mai mult de idealul clasicist stabilit, atingînd desigur prin aceasta unul de un rang mai înalt, numit autenticitate. Acesta este momentul prin care chiar în muzică, în ciuda caracterului său neobiectual, se poate aplica diferenţa dintre formalismul înţeles ca joc vid şi acel ceva, pentru care nu ne stă la dispoziţie nici un termen mai bun decît cel suspect de profunzime.

Legea formei unei opere de artă constă în faptul că toate momentele sale şi unitatea sa trebuie să fie organizate conform naturii lor specifice.

Operele de artă nu sînt unitatea unei diversităţi, ci unitatea Unului şi a multiplului; aceasta condiţionează faptul că ele nu coincid cu aspectul lor fenomenal.

Unitatea este aparenţă, aşa cum aparenţa operelor de artă se constituie prin unitatea lor.

Caracterul monadologic al operelor de artă nu s-a format fără culpa dezordinii monadologice a societăţii, însă, doar prin el, operele de artă dobîndesc acea obiectivitate care transcende solipsismul.

Arta nu are legi universale, dar în fiecare dintre fazele sale sînt valabile din punct de vedere obiectiv interdicții obligatorii. Ele radiază dinspre operele canonice. Existența lor dispune numaidecît ceea ce de acum încolo nu mai este posibil.

Atît timp cît formele au fost date într-o anumită nemijlocire, operele s-au putut concretiza în ele; după terminologia hegeliană, concretizarea lor ar fi substanțialitate a formelor. Cu cît aceasta, cu legitimitate critică, s-a epuizat în cursul întregii mișcări nominaliste, cu atît mai mult, fiind totuși existentă, s-a transformat într-o piedică a operelor concrete. Ceea ce odată a fost forță productivă obiectivată s-a transformat în raporturi de producție estetice, intrînd în coliziune cu forțele de producție. Acel ceva prin care operele de artă caută să devină, formele, necesită la rîndul lor o creație autonomă. Acest lucru le pune numaidecît în pericol: concentrarea asupra formelor ca mijloc al obiectivității estetice le îndepărtează de ceea ce trebuie obiectivat. De aceea, mai nou, concepția despre posibilitatea operelor, modelele, înlătură într-o măsură atît de mare operele. În substituirea scopurilor prin mijloace se exprimă concomitent un element social global și criza operei. Reflexia indispensabilă înclină către desființarea a ceea ce este reflectat. Complicitatea domnește între reflexie, în măsura în care ea nu se mai reflectă încă o dată pe sine, și forma pur și simplu instaurată, indiferentă față de ceea ce este format. Dar cele mai coerente principii ale formei nu servesc la nimic, dacă operele autentice, de dragul cărora aceste principii au fost căutate, lipsesc; la această antinomie simplă a dus astăzi nominalismul artei.

Atît timp cît genurile au fost preexistente, Noul a progresat în interiorul genurilor. Din ce în ce mai mult, Noul se concentrează asupra înseși genurilor, pentru că se duce lipsa lor. Importanți artiști răspund la situația nominalistă nu atît prin opere noi, cît prin modele ale posibilității lor, prin tipuri; aceasta subminează categoria tradițională a operei de artă.

Problematica stilului devine flagrantă în cadrul unui domeniu extrem de stilizat al modernității recente, precum este

Pelléas de Debussy. Fără nici o concesie, cu o puritate exemplară, drama lirică dă curs principiului ei de stilizare. Disonanțele care decurg de aici nu se află nicidecum la originea acelei evanescențe, criticată de cel care nu mai poate realiza principiul de stilizare. Evidentă și arhicunoscută este monotonia. Severitatea refuzului anihilează, catalogînd drept ieftin și banal, formarea contrastelor, sau o reduce la o aluzie. Acest lucru dăunează articulării, structurării formei prin ansambluri parțiale, de care are nevoie în primul rînd o operă al cărei criteriu suprem este unitatea formală; se stilizează ignorînd faptul că unitatea de stil este doar cea a diversității. Psalmodierea necontenită mai ales a vocii necesită ceea ce în uzul limbii muzicale mai vechi s-a denumit parte finală a unei strofe: împlinirea unei promisiuni, realizarea, vărsarea de lacrimi. Sacrificarea sa în numele sentimentului unui trecut îndepărtat, care nu mai este decît reminiscență, provoacă o ruptură, comparabilă cu o promisiune neîndeplinită. Gustul erijat în totalitate se opune gestului dramatic al muzicii, în timp ce opera nu poate renunța la scenă. Desăvîrșirea sa se transformă de asemenea în sărăcia mijloacelor tehnice, omofonia susținută a frazei devine insuficentă, iar o orchestră care insistă în același timp asupra valorilor cromatice se transformă în cenușiu. Aceste dificultăți de stilizare le sugerează pe cele aflate în raportul artei față de cultură. Este insuficentă schema clasificatorie care face din artă o disciplină subordonată culturii. *Pelléas* este certamente un fapt de cultură și nu manifestă dorința de a renunța la ea. Aceasta corespunde ermetismului mitic, fără limbaj al subiectului, neglijînd acel ceva sondat de subiect. Operele de artă au nevoie să transceandă cultura pentru a fi suficiente culturii; aceasta este o motivație puternică a modernității radicale.

O observație făcută de Gehlen pune în evidență dialectica universalului și a particularului. În continuarea lui Konrad Lorenz, Gehlen interpretează formele specific estetice, pe cele ale Frumosului natural, apoi pe cele ale ornamentului, drept „calități declanșatorii", care servesc protejării oamenilor suprasolicitați de stimuli. După Lorenz, însușirea generală a tuturor elementelor declanșatoare este improbabilitatea lor asociată cu simplitatea. Gehlen transferă acest lucru asupra artei, plecînd de la ipoteza „că bucuria resimţită de noi la auzul tonurilor pure («a tonurilor spectrale») şi a acordurilor lor întregi... este o analogie exactă a efectului declanşator «improbabil» în plan acustic"[113]. „Fantezia creatorului este inepuizabilă în a «stiliza» formele naturale, adică a extrage optimal, prin îmbinare simetrică şi simplificare, improbabilitatea calităţilor de declanşare generale."[114] Dacă o asemenea simplificare constituie ceea ce se poate numi în mod specific formă, momentul de abstracţie din interiorul ei devine prin asocierea cu improbabilul concomitent opusul universalităţii, particularizarea. În ideea particularului, căreia i se dedică arta – în acest sens, elementară este povestirea care se recomandă ca relatare obiectivă a unui eveniment particular, necotidian –, apare aceeaşi improbabilitate care revine universalului aparent, formelor geometrice pure ale ornamentului şi stilizării. Improbabilul, secularizarea estetică a *manei*, ar fi universalul şi particularul laolaltă, regularitatea estetică ca regularitate improbabilă orientată împotriva simplei existenţe; spirit, nu numai adversar al particularizării, ci condiţie a ei, graţie improbabilului. În fiecare artă spiritul a fost ceea ce n-a fost revelat decît abia tîrziu a fi, datorită reflexiei dialectice: concret şi nu abstract.

---

[113] Arnold Gehlen, „Über einige Kategorien des entlasteten, zumal des ästhetischen Verhaltens", în: *Studien zur Anthropologie und Soziologie*, Neuwied şi Berlin 1963, p. 70.

[114] *Op. cit.*, p. 69.

Destinul social al artei nu este determinat numai din afară, ci este, în aceeași măsură, desfășurarea conceptului său.

Arta nu este indiferentă față de caracterul său dublu. Imanența sa pură devine pentru ea o povară imanentă. I se pretinde autarhie, iar aceasta o amenință cu sterilitatea. Este ceea ce Wedekind i-a reproșat lui Maeterlinck, bătîndu-și joc de artiștii într-ale artei; Wagner a înfățișat tematic controversa în *Maeștrii cîntăreți*; în atitudinea lui Brecht, același motiv, cu dominantă anti-intelectualistă, a fost inconfundabil. Ieșirea din domeniul imanenței conduce ușor la demagogie în numele poporului; ceea ce este persiflat de artistul artei cochetează cu barbaria. Cu toate acestea, de dragul propriei sale conservări, arta aspiră cu disperare să iasă din domeniul său. Căci din punct de vedere social, ea nu ființează doar prin simpla sa mișcare proprie, ca opoziție *a priori* față de societatea heteronomă. Aceasta ajunge oricum în ea, sub forma ei concretă. Chestiunea cu privire la ceea ce este posibil, la încercările formale pertinente, este determinată direct de stadiul societății. În măsura în care arta se constituie prin experiență subiectivă, conținutul social pătrunde în ea în mod esențial, dar nu de o manieră literală, ci modificat, fragmentar și fantomatic. Aceasta – și nimic psihologic – constituie adevărata afinitate a operelor de artă cu visul.

Cultura este deșeu, iar arta unul dintre sectoarele ei, dar și lucru serios, apariție a adevărului. Acest fapt este înscris în dublul caracter al fetișismului.

Arta este blocată de faptul că criteriul dominator al Fiindului ei pentru-Altul este aparență, raportul de schimb instalat ca măsură a tuturor lucrurilor, dar că Altul, în-Sinele lucrului, devine ideologie din momentul în care se postulează pe sine. Alternativa este detestabilă: *What do I get out of it?* sau: a fi german semnifică a face un lucru de dragul său. Neadevărul lui pentru-Altul s-a manifestat prin aceea că lucrurile, care, după cum se afirmă, sînt făcute pentru om, îl amăgesc cu atît mai mult; teza privind Fiindul-în-Sine a fuzionat cu narcisismul elitar și servește deasemenea Răului.

Întrucît operele de artă înregistrează și obiectivează straturi ale experienței care stau, ce-i drept, la baza raportului cu realitatea, fiind însă mascate în cadrul acestui raport, în permanență aproape obiectual, experiența estetică este pertinentă atît din punct de vedere social cît și metafizic.

Distanța care desparte domeniul estetic de scopurile practice apare intraestetic ca depărtare a obiectelor estetice de subiectul contemplator; după cum nici operele de artă nu intervin în realitate, tot așa nici subiectul nu poate interveni în acele obiecte, distanța fiind prima condiție a apropierii de conținutul operelor. Acest lucru este consemnat în conceptul kantian al dezinteresului, care cere comportamentului estetic să nu apuce obiectul, nici să-l înghită. Definiția lui Benjamin privind aura[115] a punctat acest moment intraestetic, dar l-a atribuit unui stadiu trecut, declarîndu-l ca fiind lipsit de valabilitate pentru epoca actuală a reproductibilității tehnice. Prin identificarea cu agresorul, el și-a însușit destul de prompt tendința istorică, ce cheamă arta înapoi în sfera empirică a scopurilor. Depărtarea ca fenomen este ceea ce transcende în operele de artă simpla lor existență; apropierea lor absolută ar însemna integrarea lor absolută.

Arta dezonorată, înjosită și administrată în mod dirijat nu este în nici un caz una lipsită de aură în comparație cu cea autentică: opoziția sferelor antagoniste trebuie gîndită permanent ca mediere a uneia prin cealaltă. În situația actuală, operele onorează momentul auratic reținîndu-se de la el; conservarea sa destructivă – mobilizarea sa pentru producerea de efecte în vederea creării atmosferei – este localizată în sfera divertismentului. Arta de mare consum le falsifică pe ambele: stratul faptic al esteticului, privat de mijlocirea sa, devine simplă facticitate, informație și reportaj; momentul auratic smuls din coerența operei este cultivat și poate fi consumat ca atare. Fiecare imagine de prim plan din filmul comercial ia în derîdere aura din jurul său prin aceea că exploatează organizat proximitatea organizată a depărtării, desprinsă din configurația operei. Aura este înghițită precum diferiții stimuli individuali, ca sosul uniform pe care industria culturală îl varsă peste respectivii stimuli și peste toate produsele sale.

---

[115] *Cf.* Walter Benjamin, *Schriften*, *op. cit.*, vol. 1, pp. 372 și urm. și pp. 461 și urm.; *idem*, Angelus Novus, *op. cit.*, pp. 239 și urm.

Formularea lui Stendhal referitoare la *promesse du bonheur* semnifică faptul că arta este recunoscătoare existenței, accentuînd ceea ce prefigurează într-însa utopia. Însă această parte a utopiei se reduce mereu, existența se aseamănă tot mai mult doar cu ea însăși. De aceea, arta poate să-i semene din ce în ce mai puțin acesteia. Întrucît întreaga fericire dinlăuntrul existenței este surogat și falsă, arta trebuie să-și încalce promisiunea, pentru a-i rămîne fidelă. Dar conștiința oamenilor și, cu atît mai mult, a maselor – mase care prin privilegiul cultural din societatea conflictuală sînt izolate de conștiința unei astfel de dialectici – se agață pe bună dreptate de această promisiune a fericirii, dar în forma sa directă, materială. Aici intervine industria culturală. Aceasta planifică și exploatează nevoia de fericire. Industria culturală își are momentul său de adevăr în faptul că dă curs unei nevoi substanțiale, care rezultă dintr-un refuz progresiv din punct de vedere social; însă prin modalitatea sa de garantare, ea devine totalmente falsă.

În timp ce principiul utilității domină, arta posedă realmente ceva din utopia în care se reprezintă ca Altul, ca element ce scapă mecanismului procesului de producție-reproducție a societății și care nu se supune principiului realității; este sentimentul încercat atunci cînd carul lui Thespis, ca în *Mireasa vîndută*, intră în sat. Chiar și pentru a privi dansatorii pe sîrmă este nevoie să plătești. Altul este înghițit de Invariabil, dar se menține totuși ca aparență: această aparență este una în chiar accepțiunea materialistă. Arta trebuie să extragă toate elementele sale din uniformitate, chiar și spiritul, și să le modifice pe toate. Prin simplul fapt că se distinge de uniformitate, arta este *a priori* critica acesteia, chiar și acolo unde se supune, mișcîndu-se, cu toate acestea, în supoziția a ceea ce critică. Fără a fi conștientă, orice operă de artă trebuie să se întrebe, dacă și cum este posibilă ca utopie: ea nu este astfel decît prin constelația elementelor sale. Ea nu transcende doar grație diferenței simple și abstracte față de uniformitate, ci prin faptul că receptează uniformitatea, o demontează şi o remontează; o astfel de compoziţie reprezintă ceea ce se numeşte creaţie estetică. În funcţie de acest criteriu se pot emite judecăţi asupra conţinutului de adevăr al operelor de artă: anume în ce măsură sînt ele capabile să-l constituie pe Altul pornind de la Invariabil.

Spiritul în opera de artă şi în reflecţia asupra acesteia este suspect, întrucît poate să afecteze caracterul de marfă al artei şi să-i pericliteze valorificarea sa pe piaţă; inconştientul colectiv este extrem de sensibil în această privinţă. Această reacţie afectivă răspîndită este alimentată de adînca îndoială asupra culturii oficiale, a bunurilor ei şi asupra asigurării agitate ca reclamă, cum că de ele te poţi împărtăşi prin intermediul plăcerii. Cu cît conştiinţa intimă, în ambivalenţa sa, ştie mai precis faptul că este trădată de cultura oficială prin promisiunile sale umilitoare, cu atît mai tenace se cramponează ideologic de ceva care, în însăşi experienţa artistică a maselor, probabil că nu există. Toate acestea sînt nuanţate de reziduurile teoriei vitaliste, potrivit căreia conştiinţa ucide.

Deprinderea burgheză, care se cramponează de ceea ce cu laş cinism percepe ca falsitate şi neadevăr, se comportă faţă de artă după schema: ceea ce-mi place, poate să fie rău, o înşelătorie sau o impostură fabricate pentru a induce în eroare, însă eu nu vreau să mi se aducă aminte de acest lucru, în timpul liber nu vreau să-mi mai irosesc puterile şi să mă enervez. Momentul aparenţei în artă se dezvoltă istoric spre o astfel de încăpăţînare subiectivă, care, în epoca culturii industriale, integrează arta ca vis sintetic al realităţii empirice şi o privează, la fel ca şi reflexia asupra artei, de reflexia sa imanentă. De aici se subînţelege că, în final, perpetuarea societăţii actuale este incompatibilă cu conştiinţa sa de sine şi că este dezaprobată orice urmă a unei astfel de conştiinţe aflată în artă. Şi sub acest aspect, ideologia, falsa conştiinţă, este socialmente necesară. Dar cu toate acestea, opera de artă autentică, în loc să piardă, cîştigă în reflecţia contemplatorului. Dacă cel ce consumă arta este considerat în sensul strict al cuvîntului, atunci i s-ar putea demonstra acestuia că o cunoaştere completă a operei, nu însă cea care l-ar mulţumi în urma primei impresii senzoriale, după cum pretinde el cu ușurință, i-ar procura o satisfacție mult mai mare. Experiența artei devine incomparabil mai bogată o dată cu cunoașterea sa fermă. Cunoașterea intelectuală a operei se reflectă în percepția sa senzorială. O astfel de reflecție subiectivă este legitimată de faptul că parcurge oarecum încă o dată procesul imanent de reflecție, care se derulează din punct de vedere obiectiv în obiectul estetic și de care artistul nu trebuie să fie nicidecum conștient.

Realmente arta nu suportă aproximații. Ideea care există cu privire la maeștrii mărunți și medii face parte din ansamblul de idei ale istoriei artei, îndeosebi ale istoriei muzicii, proiecția unei conștiințe insensibile la viața operelor în sine. Nici o continuitate nu duce de la ceea ce este rău, trecînd prin mediu, la ceea ce este bun; ceea ce nu a reușit este întotdeauna rău, tocmai din cauză că ideea de artă implică pe aceea a reușitei și a coerenței; aceasta motivează eternele dispute din jurul calității operelor de artă, care rămîn astfel de multe ori sterile. Arta – potrivit unui citat hegelian, apariție a adevărului – este intolerantă din punct de vedere obiectiv, la fel și față de pluralismul impus de societate, pluralism al sferelor pașnic coexistente, pe care ideologii îl invocă mereu ca pretext. Este detestabil mai ales acel „divertisment pozitiv", despre care comitetele de experți nu încetează să vorbească în gol, dorind să justifice în fața propriei lor conștiințe neputincioase caracterul de marfă al artei. Într-un cotidian s-a putut citi faptul că Colette ar fi tratată în Germania ca o scriitoare de salon, în Franța, însă, ea s-ar bucura de cel mai înalt renume, întrucît aici nu s-ar face distincția între divertisment și arta serioasă, ci numai între arta bună și arta de proastă calitate. Dincolo de Rin Colette joacă realmente rolul unei vaci sfinte. Invers, dihotomia rigidă pe care o etalează Germania între arta superioară și arta inferioară ascunde o prejudecată culturală cu aere profesorale. Artiștii aparținînd, după criterii oficiale, sferei inferioare, dar care dau dovadă de mai mult talent decît mulți alți creatori, ce se conformează conceptului demult zdruncinat al nivelului, nu sînt recunoscuți pentru ceea ce sînt. Conform simpaticei formulări a lui Willy Haas, există literatură bună proastă și literatură proastă bună; la fel stau lucrurile și în muzică. Cu toate acestea, diferența dintre divertisment și arta autonomă, în măsura în care această diferență nu se încăpățînează nici în fața transparenței conceptului de nivel și nici a creativității nereglementate a sferelor inferioare, este fondată pe calitățile lucrurilor. Desigur că această diferență necesită o nuanțare dusă pînă la extreme: pe deasupra încă în secolul al XIX-lea separarea sferelor n-a fost atît de radicală precum în epoca monopolului cultural. Nu lipsesc operele care prin formulări gratuite, ce se pot apropia pe de o parte de simpla schiță, pe de altă parte de ceea ce este tipic, chiar și prin absența unei structurări totale în favoarea calculării efectului lor, își au locul în sfera de circulație estetică subalternă, pe care însă o depășesc grație calităților subtile. Dacă își pierd valoarea lor de amuzament, atunci ele pot deveni mai mult decît erau la fața locului. Și relația artei inferioare cu arta superioară posedă dinamica sa istorică. Ceea ce la origine a fost destinat consumului, apare uneori, mai tîrziu, în raport cu consumul raționalizat și planificat, ca model de umanitate. Chiar și operele incomplete din punct de vedere structural nu sînt un criteriu invariant, ci se legitimează ori de cîte ori operele se corectează, aducîndu-se pe ele însele la propriul nivel formal și nu apar ca fiind mai mult decît ceea ce sînt. Astfel se manifestă talentul extraordinar al lui Puccini în operele nepretențioase ale debutului său, precum *Manon Lescaut* și *La Bohème*. Aici el este mult mai convingător decît în operele ulterioare, opere mai ambițioase, care degenerează în kitsch din cauza disproporției dintre substanță și prezentare. Nici o categorie a esteticii teoretice nu poate fi utilizată de o manieră rigidă, ca un criteriu de neclintit. Dacă obiectivitatea estetică se lasă prinsă doar în critica imanentă a operei particulare, atunci caracterul abstract necesar al categoriilor devine sursă de erori. Teoria estetică, incapabilă de a progresa către o critică imanentă, are sarcina de a elabora, grație unei reflexii secundare asupra determinărilor sale, cel puțin modele ale propriei sale corecturi. Amintim aici nume ca Offenbach și Johann Strauss; aversiunea față de cultura oficială a clasicilor îmbătători l-a incitat pe Karl Kraus să insiste în special asupra unor astfel de fenomene muzicale, ca și asupra unora literare, precum Nestroy. Desigur că este necesară o neîncredere permanentă vizavi de ideologia acelora care, din cauză că nu pot face față disciplinei operelor autentice, găsesc scuze operelor venale. Dar separarea sferelor ca sediment istoric, din punct de vedere obiectiv, nu constituie absolutul. În opera superioară se află, sublimat în autonomia sa, momentul lui pentru-Altul, un rest al celui care caută stăruitor aplauze. Perfecțiunea, frumusețea însăși, spun: nu-i așa că sînt frumoasă? și se prostituează. Invers, kitschul cel mai deplorabil, care se prezintă totuși în mod necesar ca artă, nu poate împiedica ceea ce îi produce oroare, momentul În-sinelui, pretenția de adevăr, pe care el o trădează. Colette era talentată. Ea a reușit să realizeze lucruri grațioase, precum micul romanul *Mitsou*, dar să facă și expuneri profunde cum este tentativa de evadare a eroinei din *L'ingénue libertine*. Se poate spune că era o Vicky Baum rafinată, mai cultivată din punct de vedere al limbii. Ea prezenta o natură insuportabil de reconfortantă, pseudoconcretă și nu se jena de lucruri insuportabile precum finalul romanului, unde eroina frigidă găsește plăcerea în brațele soțului legitim, spre marea satisfacție a tuturor. Colette a entuziasmat publicul cu romane de familie despre prostituția din cercurile înalte. Reproșul cel mai pertinent care se poate adresa artei franceze, care a alimentat întreaga artă contemporană, este acela că limba franceză nu cunoaște un cuvînt pentru a desemna kitschul, iar tocmai faptul acesta este felicitat în Germania. Armistițiul dintre diferitele sfere estetice – dintre arta serioasă și divertisment – certifică neutralizarea culturii: pentru că spiritul ei nu mai este obligat față de nici un spirit, ea oferă spre alegere toate sectoarele sale persoanelor cu pretenții intelectuale superioare, medii și inferioare. Nevoia socială de divertisment și ceea ce este calificat drept relaxare este inventată de o societate ai cărei membri cu de-a sila ar putea altfel cu greu suporta povara și monotonia existenței lor, și care, în timpul liber, ce le este atribuit și administrat, abia că ar asimila altceva decît ceea ce le este impus de industria culturală, printre care se numără, într-adevăr, și pseudo-individualizarea romanelor à la Colette. Dar această nevoie nu ameliorează cu nimic divertismentul; ea vinde și dezamorsează deșeurile artei serioase, sfîrșind prin a fi sterilă, abstract standardizată și incoerentă. Divertismentul, chiar și cel de calitate, iar pe deasupra cel care se vrea nobil, a devenit vulgar de cînd societatea de schimb a inclus și producția artistică, transformînd-o într-o marfă. Vulgară este arta care îi înjosește pe oameni reducînd distanța, arta care este pe placul oamenilor deja degradați; confirmare a ceea ce lumea a făcut din ei în loc să se revolte împotriva acestei degradări prin gestul care constituie expresia sa. Vulgare sînt mărfurile culturale ca identificare a oamenilor cu propria lor degradare; expresia lor este rînjetul. Nu există o relație directă între nevoia socială și calitatea estetică, nici măcar în domeniul așa-numitei arte funcționale. Ridicarea de construcții în Germania nu a fost de secole atît de necesară precum după cel de-al doilea război mondial. Cu toate acestea, arhitectura postbelică germană este lamentabilă. Echivalența pe care Voltaire a stabilit-o între *vrai besoin* și *vrai plaisir* nu este valabilă pe plan estetic; calitatea operelor de artă poate fi raportată în mod judicios la nevoia socială numai prin intermediul unei teorii a societății în ansamblu, și nu în funcție de nevoile momentane ale mulțimilor, pretexte facile pentru a le putea fi impuse.

Unul dintre momentele kitschului care îl poate defini ar fi simularea sentimentelor inexistente și astfel neutralizarea acestora, cît și a fenomenului estetic. Kitschul este arta care nu poate sau nu vrea să fie luată în serios și care prin manifestarea sa postulează totuși o seriozitate estetică. Dar oricît de evident ar părea, aceasta nu este suficient, iar în acest sens nu trebuie să ne gîndim doar la kitschul detestabil, nesentimental. Se spune că sentimentul ar fi simulat; dar sentimentul cui? Cel al autorului? Acest sentiment, însă, nu poate fi reconstruit, iar adecvarea nu este nici ea un criteriu. Fiecare obiectivare estetică deviază de la emoția imediată. Sentimentul celor pe care autorul îi lasă să vorbească de ce fel este el oare? Acesta este întotdeauna atît de fictiv precum acele *personae dramatis*. Ca definiția aceasta să aibă sens, expresia operei de artă trebuie considerată în sine ca *index veri et falsi*; însă judecarea autenticității acesteia cauzează complicații nesfîrșite – modificarea istorică a conținutului de adevăr în cazul mijloacelor de expresie este una dintre ele –, așa încît decizia se ia numai pe plan cazuistic, dar chiar și așa, nu fără o undă de îndoială. Din punct de vedere calitativ, kitschul este diferit de artă, dar și o excrescență a acesteia, fiind preformat în contradicția că arta autonomă trebuie să dispună de impulsurile mimetice, opuse unei asemenea utilizări. Prin opera de artă li se face deja o nedreptate, care se finalizează în suprimarea artei și înlocuirea acesteia cu scheme ale ficțiunii. Critica privind kitschul trebuie să fie implacabilă, însă aceasta afectează arta ca atare. Revolta artei împotriva afinității *a priori* cu kitschul a fost una dintre legile ei esențiale de dezvoltare în cursul istoriei sale recente. Acest proces participă la declinul operei. Ceea ce a fost artă poate deveni kitsch. Probabil că această istorie a declinului, una a corectării artei, este progresul său veritabil.

Avînd în vedere dependența evidentă a modei de profit și întrepătrunderea sa intimă cu activitatea capitalistă, dependență care – bunăoară în comerțul cu obiecte de artă, ce îi finanțează pe pictori, dar pentru aceasta solicită nu de mult, în mod deschis sau voalat, ca ei să furnizeze ceea ce se așteaptă de la ei pe piață – ajunge pînă la așa-numite mode artistice ce fracturează în mod direct autonomia, moda în artă este la fel de contestabilă ca și zelul agenților ideologi, ce transformă apologia în publicitate. Dar ceea ce îndeamnă la salvarea modei este faptul că, tăgăduindu-și cu greu complicitatea cu sistemul de profit, ea este defăimată de sistemul de profit. Prin suspendarea tabuurilor estetice ca interioritatea, atemporalitatea, profunzimea, se poate observa modalitatea în care relația artei cu acele bunuri, care nu sînt în nici un caz la adăpostul tuturor îndoielilor, a fost redusă la statutul de pretext. Moda este recunoașterea permanentă de către artă a faptului că ea nu este ceea ce pretinde a fi și ceea ce ar trebui să fie potrivit ideii sale. Ca trădătoare indiscretă, ea este la fel de nesuferită pe cît este de puternică în sistem; caracterul ei ambiguu este un simptom flagrant al antinomiei sale. Nu se poate distinge atît de clar de artă, după cum i-ar fi pe plac religiei burgheze a artei. De cînd subiectul estetic s-a separat în mod polemic de societate și de spiritul său predominant, arta comunică cu acest spirit, fie el neadevărat și obiectiv, grație modei. Probabil că acesteia nu i se mai atribuie caracterul spontan și inconștiența acordate, poate pe nedrept, modelor trecute: ea este totalmente manipulată, fără nici o adaptare directă la cerere, care desigur că s-a sedimentat în ea și fără al cărei consens, chiar și astăzi, nu s-ar mai fi impus probabil moda. Iar aceasta, pentru că între timp, în epoca marilor monopoluri, manipularea este ea însăşi prototipul raporturilor sociale de producţie dominante, iar constrîngerea modei reprezintă un element social obiectiv. Dacă Hegel într-unul din cele mai remarcabile pasaje ale *Esteticii* definea drept sarcină a artei apropierea de ceea ce este străin[116], atunci moda, disperată în privinţa posibilităţii unei astfel de concilieri în spirit, receptează ea însăşi alienarea. Aceasta încarnează modelul unui a-fi-aşa-şi-nu-altfel social, căruia moda i se abandonează cu entuziasm. Pentru a nu se vinde în totalitate, arta trebuie să reziste modei, dar şi s-o inerveze pentru a nu rămîne oarbă faţă de cursul lumii, conţinutul său propriu. Baudelaire a fost primul care a pus în practică această relaţie dublă cu moda în operele sale lirice, la fel ca şi în consideraţiile sale teoretice. Elogiul său adus lui Constantin Guys[117] este mărturia cea mai convingătoare. Pentru el, artistul acelei *vie moderne* este cel care rămîne propriul său stăpîn, pierzîndu-se în tot ceea ce este efemer. Pînă şi primul artist de rang superior care a refuzat comunicarea nu s-a închis în faţa modei: există mai mult decît un poem de Rimbaud în tonul cabaretelor literare pariziene. Arta opoziţiei radicale, care s-a detaşat brutal de eterogen, a atacat la fel de brutal şi ficţiunea subiectului pur pentru-Sine, iluzia fatală a unei onestităţi angajate numai faţă de sine, care oglindeşte de cele mai multe ori un fariseism provincial. În epoca neputinţei crescînde a spiritului subiectiv faţă de obiectivitatea socială, moda proclamă excedentul acesteia în spiritul subiectiv – dureros de străin pentru acest spirit –, însă corectînd iluzia cum că ar exista pur în-Sine. Obiecţia cea mai puternică a modei împotriva celor care o dispreţuiesc este aceea că ea participă la impulsul individual just şi saturat de istorie; anume, în mod paradigmatic, în *Jugendstil*, care reprezintă universalitatea paradoxală a unui stil al solitudinii. Dispreţul faţă de modă este însă provocat de momentul său erotic, avertizînd arta cu privire la ceea ce ea nu a reuşit să sublimeze în totalitate. Graţie modei, arta se prostituează cu ceea ce trebuie să-şi refuze, iar din acest fapt acumulează forţe care degenerează prin intermediul refuzului, fără de care totuși ea n-ar exista. Arta, ca aparență, este haina unui corp invizibil. Astfel, moda este vestimentație ca absolut. În aceasta rezidă acordul dintre artă și modă. Conceptul de curent al modei este dezastruos – din punct de vedere etimologic moda și modernul se leagă între ele –; ceea ce în artă este defăimat sub numele ei, conține de cele mai multe ori mai mult adevăr decît ceea ce simulează intangibilitatea, manifestînd astfel o lipsă de nerv descalificantă din punct de vedere artistic.

---

[116] *Cf.* Hegel, *op. cit.*, partea I, p. 41.

[117] *Cf.* Charles Baudelaire, „Le Peintre de la vie moderne", în: *Œuvres complètes*, *op. cit.*, pp. 1153 şi urm.

În conceptul de artă, jocul este momentul prin care arta se ridică în mod direct deasupra caracterului imediat al practicii și al scopurilor sale. Dar, în același timp, jocul este orientat către trecut, către copilărie, cînd nu spre animalitate. În joc, arta regresează prin refuzul raționalității scopurilor în spatele acesteia. Necesitatea istorică de emancipare a artei se opune caracterului său de joc, fără a se debarasa totuși complet de el; însă regresia pură la forme ludice este în mod regulat în serviciul tendinței sociale restauratoare sau arhaice. Formele ludice sînt, fără excepție, forme ale repetiției. Acolo unde se străduiesc în mod pozitiv, ele sînt asociate cu o constrîngere la repetiție, la care se adaptează și pe care o sancționează ca normă. În caracterul specific al jocului, în contradicție radicală cu ideologia lui Schiller, arta se aliază cu non-libertatea. Astfel se ajunge la un element ostil față de artă; recenta dezestetizare a artei se servește implicit de elementul ludic în detrimentul tuturor celorlalte. Dacă Schiller celebrează, din cauza absenței scopurilor practice imediate, instinctul jocului ca pe o caracteristică veritabil umană, atunci, în calitate de burghez loial, el denumește libertatea prin ceea ce este opus libertății, în acord cu filozofia epocii sale. Raportul jocului cu practica este mai complex decît în *Scrisorile despre educarea estetică a omului* ale lui Schiller. În timp ce întreaga artă sublimează momentele practice de odinioară, ceea ce este joc în ea – neutralizînd practica – se atașează tocmai de constrîngerile acesteia, constrîngerea Invariabilului, și interpretează obediența în sens psihologic, pornind de la instinctul morții, ca fericire. Jocul în artă este de la început o disciplină, îndeplinind interdicția cu privire la expresie în ritualul imitației; cînd arta este doar joc, nimic nu mai rămîne din expresie. Jocul este în complicitate secretă cu destinul, reprezentant al poverii mitice, de care arta vrea să se debaraseze; în expresii cum este cea de ritm al sîngelui, utilizată mereu pentru a califica dansul ca formă de joc, aspectul represiv devine evident. Dacă jocurile de noroc sînt opusul artei, atunci ele se apropie de artă ca forme de joc. Pretinsul instinct ludic a fuzionat dintotdeauna cu predominanța colectivității oarbe. Numai acolo unde jocul se convinge de proprii săi fiori de groază, ca la Beckett, el participă în cadrul artei, într-o anumită măsură, la conciliere. Dacă este imposibil de imaginat arta fără joc și fără repetiție, totuși ea este capabilă să determine ca negativ restul oribil pe care îl poartă în ea.

Celebra scriere *Homo ludens* de Huizinga a plasat recent categoria jocului în centrul esteticii și nu numai într-al ei: cultura s-ar fi născut ca joc. „Prin «elementul ludic al culturii» nu vrem să înțelegem aici că printre diferitele activități ale vieții culturale jocurile ocupă un loc important și nici că printr-un proces evolutiv cultura ar proveni din joc, în așa fel încît ceva care la origine a fost joc s-a prefăcut mai tîrziu în ceva care n-a mai fost joc și poate să ia numele de cultură. Reprezentarea care se desfășoară în cele ce urmează este aceasta:... cultura este inițial jucată.“[118] Teza lui Huizinga se subordonează în principiu criticii la adresa determinării artei prin originea sa. Cu toate acestea, teorema sa este și nu este adevărată. Considerat într-un mod atît de abstract, precum o face Huizinga, conceptul de joc are în vedere criterii puțin specifice, precum comportamentele care se îndepărtează într-un fel sau altul de practica autoconservării. El omite faptul că tocmai elementul ludic al artei calchiază practica într-un grad mult mai înalt decît o face aparența. În orice joc, facerea este o practică înstrăinată în conținut de relația cu finalitatea, însă în formă, în propria realizare, ea conservă ceea ce este practică. Elementul repetiției în joc este imaginea muncii fără libertate, așa cum sportul, formă dominantă neartistică a jocului, aduce aminte de activitățile practice și îndeplinește funcția de a obișnui în continuu oamenii cu exigența practicii, mai cu seamă prin transformarea reactivă a indispoziției fizice în plăcere secundară, fără ca individul să observe contrabanda practicii. Doctrina lui Huizinga, potrivit căreia omul nu s-ar juca numai cu limbajul, ci și că acesta s-ar naște ca joc, ignoră într-o anumită măsură necesitățile practice care sînt conținute în limbaj și de care el se debarasează, ce-i drept, tîrziu, dacă nu chiar deloc. Dealtfel, teoria lingvistică a lui Huizinga converge în mod curios cu cea a lui Wittgenstein; și el trece cu vederea raportul constitutiv al limbajului cu ceea ce se află înafara acestuia. Totuși teoria jocului a lui Huizinga conduce la deschideri inaccesibile celor care reduc arta fie la practici magice, fie la metafizica religioasă. El a recunoscut din punct de vedere al subiectului comportamentele estetice, pe care le sintetizează sub denumirea de joc, ca fiind concomitent adevărate și neadevărate. Această situație îl conduce către o teorie extrem de perspicace asupra umorului: „Totuși am putea să ne întrebăm dacă nu cumva și pentru sălbatic nu se leagă de la bun început, de credința în cele mai sfinte mituri ale sale, un anumit element de viziune umoristică.“[119] „Un element pe jumătate glumeț este inseparabil de mitul autentic.“[120] Serbările religioase ale oamenilor primitivi nu sînt unele „de deplină exaltare și iluzionare. O conștiință absconsă, că «nu este adevărat», nu lipsește“[121]. „Omul, fie vrăjitor, fie vrăjit, este el însuși în același timp știutor și păcălit. Dar vrea să fie păcălit.“[122] Sub aspectul conștiinței falsității adevărului, orice artă, și mai ales modernitatea tenebroasă, participă la umor; Thomas Mann a subliniat acest lucru la Kafka[123], iar la Beckett este o evidență. Huizinga spune: „...în însăși noțiunea de joc se sesizează cel mai bine unitatea și inseparabilitatea dintre credință și ne-credință, legătura seriozității sfinte cu afectarea și «gluma»“[124]. Ceea ce se susține aici despre joc este valabil probabil pentru orice artă. Efemeră este însă interpretarea lui Huizinga cu privire la „caracterul ermetic al jocului“, care intră în coliziune cu propria sa definiţie dialectică a jocului ca unitate a „credinţei şi ne-credinţei“. Insistenţa sa asupra unei unităţi în care, finalmente, jocurile animalelor, cele ale copiilor, ale oamenilor primitivi şi ale artiştilor se disting doar în mod gradual, iar nu calitativ, zăpăceşte conştiinţa privind caracterul contradictoriu al teoriei şi rămîne în urma recunoaşterii de către Huizinga a esenţei esteticeşte constitutive a contradicţiei.

---

[118] Johan Huizinga, *Homo ludens. Vom Ursprung der Kultur im Spiel*, Reinbek 1969, p. 51 (ed. rom.: *Homo ludens. Încercare de determinare a elementului ludic al culturii*, trad. din limba olandeză de H.R. Radian, București 1977, p. 95).

---

[119] *Op. cit.*, p. 127 (ed. rom.: p. 211).

[120] *Op. cit.*, p. 140 (ed. rom.: p. 230).

[121] *Op. cit.*, p. 29 (ed. rom.: p. 63).

[122] *Op. cit.*, p. 30 (ed. rom.: p. 64).

[123] *Cf.* Thomas Mann, *Altes und Neues. Kleine Prosa aus fünf Jahrzehnten*, Frankfurt a.M. 1953, pp. 556 și urm.

[124] Johan Huizinga, *op. cit.*, p. 31 (ed. rom.: p. 65).

Şocul suprarealist şi montajul. – Faptul paradoxal că ceea ce se întîmplă în lumea raţională are cu toate acestea o istorie, şochează nu în ultimul rînd din cauză că acea *ratio* capitalistă se dezvăluie a fi ea însăşi iraţională datorită istoricităţii. Sensibilitatea percepe cu groază iraţionalitatea raţionalului.

Practica ar fi ansamblul mijloacelor care permit reducerea penuriei; ea nu s-ar distinge de plăcere, fericire şi autonomie, care constituie forma sublimată a respectivelor mijloace. Acest lucru este împiedicat de practicism: potrivit unei expresii uzuale, el nu permite accesul la plăcere, analog fiind voinţei unei societăţi în care idealul de angajare cu normă întreagă îl înlocuieşte pe cel al eliminării muncii. Raţionalismul unei gîndiri care-şi interzice să privească dincolo de practica înţeleasă ca relaţie dintre scopuri şi mijloace şi s-o confrunte cu finalitatea sa este iraţional. Practica participă de asemenea la caracterul fetişist. Aceasta este în contradicţie cu conceptul său, necesar pentru-Altului, care se diluează deîndată ce ea este absolutizată. Acest Altul este centrul de forţe al artei şi al teoriei. Iraţionalitatea pe care practicismul o reproşează artei este un corectiv al propriei sale iraţionalităţi.

Raportul dintre artă şi societate se situează în structura de bază a artei şi în desfăşurarea sa, însă nu într-o luare de atitudine directă, care se numeşte astăzi angajare. Zadarnică este şi tentativa de a înţelege acel raport în mod teoretic în aşa fel încît să se construiască invariabil luări de poziţie nonconformiste de-a lungul istoriei, pentru a le opune luărilor de poziţie afirmative. Nu lipsesc operele de artă care s-ar integra numai prin violenţă unei tradiţii nonconformiste – în orice caz precară – și a căror obiectivitate este, cu toate acestea, profund critică față de societate.

Declinul artei, proclamat astăzi concomitent cu complezență și resentiment ar fi o eroare, un mod de adaptare. Desublimarea, un cîștig imediat și momentan al plăcerii, pe care arta trebuie s-o pregătească, se situează intra-estetic sub nivelul artei, dar pe plan real ea nu poate garanta ceea ce se așteaptă de la ea. Poziția recent adoptată a unei inculturi cultivate, entuziasmul pentru frumusețea luptelor de stradă este o reluare a acțiunilor futuriste și dadaiste. Estetismul mediocru al unei politici de scurtă durată este complementar slăbirii forței estetice. Recomandînd jazzul și *rock-and-roll*-ul în locul lui Beethoven nu se demontează minciuna afirmativă a culturii, ci se furnizează un pretext pentru barbaria și interesele comerciale ale industriei culturale. Calitățile pretins vitale, nepervertite ale unor astfel de produse sînt valorificate tocmai de acele forțe cărora se presupune că li se adresează marele refuz: ele sînt cu atît mai mult pervertite.

Teza despre declinul iminent sau prezent al artei se repetă de-a lungul istoriei, dar mai ales începînd cu modernitatea; Hegel interpretează filozofic această teză, însă nu el a inventat-o. Dacă, astăzi, ea lasă impresia unui spirit anti-ideologic, pînă într-o epocă recentă ea a fost ideologia unui grup decadent din punct de vedere istoric, care considera declinul său drept unul al tuturor lucrurilor. Turnura o marchează neîndoielnic excomunicarea comunistă a artei moderne, care a sistat mișcarea imanent estetică în numele progresului social; însă conștiința acelor *apparatchiks* care au pronunțat această condamnare era vechea conștiință mic-burgheză. În mod regulat, discursul despre sfîrșitul artei se face auzit în puncte nodale dialectice, acolo unde apare brusc o nouă structură, polemică în raport cu cea precedentă. Începînd cu Hegel, profeția despre declin a constituit mai degrabă un element de filozofie a culturii, care-și pronunța verdictul, decît un element al experienței artistice; decretele sale au pregătit măsurile totalitare. În interiorul artei, lucrurile stau cu totul altfel. Punctul zero atins la Beckett, acel *non plus ultra* pentru lătrătorii filozofiei culturii, conține în el, asemenea atomului, o bogăţie infinită. Nu este de neconceput faptul că omenirea nu mai are nevoie de cultura închisă în sine, imanentă, o dată ce aceasta s-a realizat; astăzi, ameninţarea constă într-o falsă suprimare a culturii, un vehicul care a deschis calea barbariei. Acel *„il faut continuer"*, concluzia din *Innommable,* aduce această antinomie la formula potrivit căreia arta apare imposibilă din exterior şi trebuie continuată imanent. Ceea ce este nou este faptul că arta îşi integrează declinul; în calitate de critică a spiritului dominant, ea este acel spirit susceptibil de a se întoarce împotriva sa. Autoreflecţia artei atinge structura de bază a artei şi se concretizează în aceasta. Criteriul politic însă, pe care teza despre declinul artei o conţinea acum treizeci de ani, indirect, de pildă, în teoria reproductibilităţii a lui Benjamin[125], a dispărut; de altfel, într-o discuţie, Benjamin a refuzat, în ciuda pledoariei sale disperate pentru reproducţia mecanică, să dezaprobe pictura actuală: tradiţia acesteia trebuie reţinută, credea el, pentru a putea fi conservată pentru alţii ca dovadă a unor timpuri mai sumbre. Şi totuşi, în faţa ameninţării cu transformarea artei în barbarie, mai de preferat este să te opreşti în tăcere decît să fugi spre inamic şi, din cauza supremaţiei sale, să favorizezi o evoluţie care echivalează cu o integrare în ordinea stabilită. Neadevărul cu privire la sfîrşitul artei proclamat de către intelectuali constă în dilema: în ce scop?, în legitimarea artei în faţa practicii, aici şi acum. Dar funcţia artei în lumea totalmente funcţională este absenţa funcţiei sale; este o pură superstiţie faptul de a crede că ea ar putea interveni direct sau ar putea incita la intervenţie. Instrumentalizarea artei sabotează protestul său împotriva instrumentalizării; doar acolo unde arta ţine seama de imanenţa sa, ea predă raţiunea practică iraţionalităţii sale. Pentru a se opune principiului realmente iremediabil învechit al lui *l'art pour l'art*, arta nu se abandonează scopurilor care-i sînt exterioare, ci renunţă la iluzia unei împărăţii pure a frumuseţii, care se revelă rapid a fi kitsch. Într-o negaţie determinată, ea înregistrează acele *membra disiecta* ale realităţii empirice, unde îşi are locul, şi le adună prin transformarea lor într-o fiinţă care este ne-fiinţă; astfel a interpretat Baudelaire sloganul *l'art pour l'art* în momentul în care a fost emis. Că timpul de a ne debarasa de artă nu a sosit încă o arată posibilitățile sale concret deschise, de multe ori neglijate precum sub efectul unei vrăji. Chiar și acolo unde arta adoptă din protest o atitudine de libertate, ea rămîne ne-liberă, pînă și protestul este canalizat. Ar fi desigur o apologie facilă să afirmi faptul că nu i se poate prevedea un sfîrșit. Atitudinea adecvată a artei ar fi aceea de a închide ochii și de a strînge din dinți.

---

[125] *Cf.* Walter Benjamin, *Schriften, op. cit.*, vol. 1, pp. 366 şi urm.

Izolarea operei de artă de realitatea empirică a devenit în mod explicit program în poezia ermetică. Avînd în vedere oricare din operele ei valoroase – ne gîndim aici la Celan – ar trebui să ne fie permisă întrebarea în ce măsură această poezie este într-adevăr ermetică; după cum afirmă Peter Szondi, ermetismul acestor opere nu se confundă cu caracterul lor ininteligibil. În schimb, s-ar putea stabili o legătură între poezia ermetică și momentele sociale. Conștiința reificată, care, o dată cu integrarea societății industriale avansate, se integrează membrilor acesteia, este incapabilă de a percepe esențialul din poeme, favorizînd conținutul lor tematic și pretinsele valori informaționale. Pe plan artistic, oamenii mai pot fi sensibilizați doar prin șocul care vizează ceea ce ideologia pseudo-științifică numește comunicare; arta, la rîndul ei, este integră doar atunci cînd nu participă la jocul comunicării. Obligația crescîndă de a separa ceea ce este poetizat de conținutul tematic și de intenții este, într-adevăr, motivarea directă a procedeului ermetic. Această constrîngere a trecut de la reflexie la poezie; poezia tinde să ia în stăpînire ceea ce îi cauzează existența, acest lucru fiind, în același timp, conform legii ei imanente de mișcare. Se poate considera că poezia ermetică, a cărei concepție se plasează în perioada *Jugendstil*-ului și care are cîteva puncte comune cu conceptul de voință stilistică a acelei perioade, este poezia care se pregătește să producă de la sine ceea ce apare abia ulterior, din punct de vedere istoric, ca fiind conținutul poetizat din ea, și conține un element al himericului, metamorfozare a conținutului emfatic în intenție. Poezia ermetică tratează ea însăși tematic ceea ce s-a petrecut în artă în trecut, fără să vizeze în mod intenționat acest lucru: în această măsură, interdependența pe care o întîlnim la Valéry între producția artistică și autoreflecția procesului de producție este deja preformată la Mallarmé. În numele unei arte debarasate de tot ceea ce era străin acesteia, el a fost apolitic și, în consecință, de un conservatorism extrem. Refuzînd însă mesajul pe care toți conservatorii îl recomandă astăzi pe un ton solemn, el s-a apropiat de polul politic opus, Dadaismul; nu lipsesc din punct de vedere al istoriei literare personajele intermediare. De la Mallarmé încoace, poezia ermetică s-a modificat în istoria sa de peste optzeci de ani, inclusiv ca reflex îndreptat spre social: fraza despre turnul de fildeș nu atinge operele ermetice, monade fără ferestre. La începuturile sale, ermetismul n-a fost lipsit de preaplinul stupid și disperat al acelei religii a artei, convinsă că lumea a fost creată de dragul unui vers frumos sau a unei fraze desăvîrșite. La Paul Celan, reprezentantul cel mai important al poeziei ermetice din lirica germană contemporană, conținutul experienței ermetismului s-a inversat. Această lirică este impregnată de pudoarea artei în fața suferinței, care se sustrage atît experienței, cît și sublimării. Poeziile lui Celan vor să exprime oroarea extremă prin tăcere. Însuși conținutul lor de adevăr devine negativ. Ele imită un limbaj inferior celui neajutorat al oamenilor, ba chiar inferior oricărui limbaj organic, anume unul al absenței vieții din pietre și stele. Sînt eliminate ultimele rudimente ale organicului; se împlinește ceea ce Benjamin spunea despre Baudelaire, cum că lirica acestuia ar fi una fără aură. Discreția infinită cu care procedează radicalismul lui Celan îi sporește forța. Limbajul neînsuflețitului devine ultima consolare a morții, private de orice sens. Trecerea în anorganic poate fi observată nu numai în motivele tematice, ci se poate reconstitui în operele închise, urmărind calea de la oroare către amuțire. În analogie cu modalitatea prin care Kafka proceda cu pictura expresionistă, Celan transpune în procese lingvistice devenirea non-figurativă a peisajului, care o apropie de anorganic.

Ceea ce se prezintă ca artă realistă, prin faptul că se manifestă ca artă, injectează realității un sens, realitate pe care o asemenea artă se obligă s-o reproducă fără iluzii. Față de realitate, acest lucru are de la bun început un caracter ideologic. Imposibilitatea actuală a Realismului nu este doar intraestetică, ci rezultă inclusiv din constelația istorică a artei și a realității.

Prioritatea obiectului și Realismul estetic sînt în zilele noastre aproape contradictorii, și anume conform criteriilor realiste: Beckett este mai realist decît realiștii socialiști, care falsifică realitatea prin principiul lor. Dacă ar lua această realitate suficient de în serios, atunci ei s-ar apropia de ceea ce Lukács condamnă, același Lukács care ar fi spus, în timpul detenției sale în România, că acum știe că scriitorul Kafka este un scriitor realist.

Prioritatea obiectului nu trebuie confundată cu tentativele de a scoate arta din medierea sa subiectivă și de a-i injecta din exterior obiectivitatea sa. Arta este proba asupra interdicției negației pozitive: negația negativului nu este pozitivul, nici concilierea cu un obiect, el însuși non-conciliat.

Faptul că ansamblul de interdicții implică un canon a ceea ce este corect pare să fie incompatibil cu critica filozofică a noțiunii de negație a negației ca element pozitiv[126], dar acest concept înseamnă în teoria filozofică și în practica socială, pe care el o implică, sabotarea muncii negative a intelectului. În schema idealistă a dialecticii, acest concept devine limita antitezei prin a cărei proprie critică teza trebuie să se legitimeze la un nivel superior. Poate că și sub acest aspect arta și teoria nu sînt absolut diferite. De îndată ce idiosincraziile, care reprezintă din punct de vedere estetic negația, se erijează în reguli pozitive, ele încremenesc într-o anumită abstracție vizavi de operele de artă determinate și de experiența artistică, integrînd mecanic momentele operei de artă în detrimentul interpenetrării lor. Prin canonizare, mijloacele avansate acceptă ușor o funcție restauratoare și se asociază cu elementele structurale împotriva cărora se revoltă aceleași idiosincrazii, care au devenit ele însele reguli. Dacă în artă totul este o chestiune de nuanță, atunci tot nuanță este aceea prin care se distinge interdicția de poruncă. Idealismul speculativ, care a condus la doctrina lui Hegel despre negația pozitivă, a împrumutat probabil ideea identității absolute de la operele de artă. Acestea ar putea într-adevăr, conform principiului lor economic și ca opere produse, să fie mult mai coerente în sine, iar în înțeles logic, mai pozitive decît teoria, care vizează în mod nemijlocit realul. Abia în evoluția reflecției, principiul identității se manifestă și în opera de artă ca fiind iluzoriu, întrucît Altul este parte constitutivă a autonomiei sale; în această măsură, bineînțeles, nici operele de artă nu cunosc negație pozitivă.

---

[126] *Cf.* Theodor W. Adorno, *Negative Dialektik*, *op. cit.*, pp. 159 și urm.

Prioritatea obiectului în opera estetică este aceea a lucrului în sine, a operei de artă, prioritate față de cel care produce ca și față de cel care receptează. „Pictez totuși un tablou, nu un scaun", spunea Schönberg. Prin această prioritate imanentă este mijlocită estetic prioritatea exterioară; în mod direct, ca prioritate a ceea ce se reprezintă pornind dinafară, ea ar nega caracterul dublu al artei. În opera de artă, conceptul de negație pozitivă capătă și el un sens diferit: din punct de vedere estetic se poate vorbi despre o astfel de pozitivitate în măsura în care canonul interdicțiilor istorice scadente servește priorității obiectului ca o coerență a operei.

Operele de artă reprezintă contradicțiile ca pe un întreg, situația conflictuală ca pe o totalitate. Numai prin mediere, iar nu printr-un *parti pris* direct, ele sînt capabile de a transcende prin expresie starea antagonistă. Contradicțiile obiective brăzdează subiectul; ele nu sînt postulate de acesta, nici nu sînt produse de conștiința sa. Aceasta este adevărata prioritate a obiectului în compoziția internă a operelor de artă. Subiectul se poate stinge în mod fertil în obiectul estetic, pentru că, la rîndul său, el este mijlocit de către obiect, exprimînd în același timp, în mod nemijlocit, suferință. Antagonismele sînt articulate din punct de vedere tehnic: în compoziția imanentă a operei, compoziție accesibilă interpretării cu privire la raporturile de tensiune din exterior. Aceste tensiuni nu sînt copiate, ci dau lucrului o formă; doar în aceasta constă conceptul estetic al formei.

Chiar și într-un viitor legendar mai bun, arta n-ar trebui să renege amintirea ororii acumulate; altfel, forma sa s-ar reduce la neant.

Teorii despre originea artei

Excurs

Tentativele care vizează întemeierea esteticii pornind de la originea artei ca esență a ei dezamăgesc în mod necesar[127]. Dacă noțiunea de origine se situează dincolo de istorie, atunci problematica sa se confundă cu cea a stilului ontologic, depărtîndu-se de terenul obiectivității solide, pe care îl evocă prestigiosul cuvînt origine; pe lîngă aceasta, privat de elementul său temporal, discursul despre origine greșește față de sensul simplu al cuvîntului, sens pe care filozofii originii susțin că îl percep. Dar reducerea artei de o manieră istorică la originea sa preistorică sau istorică timpurie este interzisă de propriul său caracter, acela al unei realități devenite. Mărturiile artistice datînd din cele mai vechi timpuri nu sînt nici cele mai autentice, nici nu sînt în măsură să descrie în vreun fel limitele artei; ele nu lămuresc în mod evident ce este arta, fiind mai degrabă surse de confuzie. Dintr-un punct de vedere material, trebuie observat faptul că cea mai veche artă transmisă nouă, desenele rupestre, aparțin în totalitate domeniului vizual. Despre muzica sau poezia aceleiași perioade se știe puțin sau mai nimic; lipsesc indiciile referitoare la momentele care pot fi calitativ diferite de preistoria vizuală. Dintre esteticieni, Croce a apreciat primul, în sens hegelian, faptul că problema originii istorice a artei este irelevantă din punct de vedere estetic: „Și fiindcă această activitate este subiectul ei [al istoriei], se observă de aici cît e de absurd să ne punem problema istorică a originii artei. Dacă expresia este formă a conștiinței, cum să căutăm originea istorică a ceea ce nu e produs al naturii, ci un postulat al istoriei umane? Cum să stabilim geneza istorică a ceea ce este o categorie, pe baza căreia înțelegem orice geneză și fapt istoric?“[128] Pe cît de corectă este intenția de a nu confunda cel mai vechi lucru cu conceptul lucrului însuși, care devine abia prin evoluția sa ceea ce este, pe atît de discutabilă devine argumentarea lui Croce. Identificînd pur și simplu arta cu expresia care „ar fi presupusă de istoria umană“, el face din artă încă o dată ceea ce aceasta ar fi cel mai puțin indicat să fie pentru filozofia istoriei, o „categorie“, o formă invariantă a conștiinței, statică din punct de vedere formal, chiar dacă lui Croce i se prezintă ca o activitate pură sau spontaneitate pură. Idealismul său, nu mai puțin decît relațiile esteticii sale cu bergsonismul, maschează raportul constitutiv al artei cu ceea ce ea însăși nu este, cu ceea ce nu este spontaneitate pură a subiectului. Acest lucru prejudiciază în mod simțitor critica sa privind problema originii. Ce-i drept, diversele cercetări empirice dedicate de atunci acestei probleme pot cu greu revizui verdictul lui Croce. Ar fi prea facilă atribuirea răspunderii pentru acest lucru pătrunderii pozitivismului care, de teama respingerii prin următorul fapt descoperit, nu mai îndrăznește să formuleze teorii la unison, mobilizînd acumularea de fapte pentru a demonstra că știința de bună calitate nu mai suportă teorii grandioase. Îndeosebi etnologia, care potrivit diviziunii muncii în vigoare are menirea de a interpreta descoperirile preistorice, este intimidată de tendința care pornește de la Frobenius privind explicarea a tot ceea ce este arhaic și enigmatic de o manieră religioasă, chiar și atunci cînd descoperirile se opun unei astfel de tratări sumare. Cu toate acestea, tăcerea științifică privind problema originii, tăcere care corespunde criticii filozofice la adresa acestei probleme, nu demonstrează doar slăbiciunea științei și teroarea interdicțiilor pozitiviste. Semnificativ este pluralismul interpretărilor la care nici știința deziluzionată nu poate renunța, după cum relatează Melville J. Herskovits în *Man and His Work*[129]. Dacă știința actuală nu oferă un răspuns monist la întrebarea de unde provine arta, ce a fost ea la origini și unde se află ea, atunci acest lucru conține un moment al adevărului. Arta ca unitate marchează o treaptă foarte tîrzie. Sînt permise îndoielile asupra chestiunii dacă o astfel de integrare nu este mai mult una realizată înăuntrul conceptului, decît una în întregime a lucrului, pentru care este valabil conceptul. Dimensiunea forțată, de exemplu, a termenului *Sprachkunstwerk*, termen răspîndit astăzi printre germaniști și care, prin medierea limbii, subsumează fără prea multă bătaie de cap creațiile literare artei, naște suspiciuni față de acest procedeu, deși arta s-a unificat în mod indiscutabil în decursul Iluminismului. Cele mai vechi manifestări artistice sînt atît de difuze, încît este pe cît de dificil, pe atît de inutil a lua o decizie în privința a ceea ce are sau nu valoare artistică. Și mai tîrziu, arta s-a opus în permanență procesului de unificare în care a fost implicată. Propriul ei concept nu este indiferent față de acest lucru. Ceea ce pare să se piardă în preistorie este vag nu numai din cauza depărtării sale, ci din cauză că salvează ceva din acel vag, inadecvat conceptului, pe care integrarea progresivă caută în mod neobosit să-l ucidă. Nu este probabil irelevant faptul că cele mai vechi desene rupestre, cărora li se atestă cu atîta plăcere un caracter naturalist, confirmă fidelitatea cea mai mare tocmai în reprezentarea mișcării, ca și cînd ar dori – ceea ce Valéry a pretins în final – să imite minuțios indeterminatul, ceea ce este lipsit de soliditate în lucruri[130]. Atunci impulsul lor nu ar fi fost cel de imitare, nici unul naturalist, ci, de la bun început, protestul împotriva reificării. Echivocul nu se datorează, sau se datorează nu doar limitelor cunoașterii; ea aparține mai mult preistoriei înseși. Certitudinea datează de cînd s-a manifestat subiectivitatea.

---

[127] Autorul este recunoscător domnișoarei Renate Wieland de la Seminarul Filozofic al Universității din Frankfurt pentru revizia critică a tematicii de față.

---

[128] Benedetto Croce, *Aesthetik als Wissenschaft vom Ausdruck und allgemeine Sprachwissenschaft*, Tübingen 1930, p. 140 (ed. rom.: *Estetica privită ca știință a expresiei și linguistică generală*, trad. de Dumitru Trancă, București 1970, p. 202).

Așa-numita problemă a originii răsună în controversa cu privire la anterioritatea reprezentărilor naturaliste sau, dimpotrivă, a formelor simbolico-geometrice. Nearticulată în acest caz este probabil speranța că esența originară a artei se poate judeca în funcție de acest lucru. Dar această speranță înșală. Arnold Hauser formulează la începutul cărții sale *Sozialgeschichte der Kunst* teza conform căreia Naturalismul ar fi apărut în paleolitic cel dintîi: „Monumentele... indică evident... prioritatea Naturalismului, astfel încît devine din ce în ce mai dificil de susținut doctrina referitoare la primordialitatea unei arte distante față de natură și care stilizează realitatea.“[131] Tonul polemic superior îndreptat împotriva doctrinei neoromantice a originii religioase nu trece neobservat. Dar teza Naturalismului este limitată deîndată chiar de către distinsul istoric. Cele două teze fundamentale utilizate de Hauser, teze care contrastează în mod obișnuit, sînt criticate de acesta ca fiind anacronice: „Dualismul dintre vizibil și invizibil, dintre văzut și știut rămîne pe deplin străin [de pictura paleolitică]“[132]. El percepe aspectul indiferent al artei primitive, acela al inseparabilității sferei aparenței de realitate[133]. Prioritatea Naturalismului o menține datorită unei teorii a magiei care stabilește „dependența reciprocă a asemănărilor“[134]. Asemănarea înseamnă pentru el capacitatea de a reproduce realul, iar aceasta exercită o influență magică. Hauser separă apoi strict magia de religie; prima servește doar procurării mijloacelor de subzistență. O astfel de separare bruscă poate fi adusă doar cu greu la un numitor comun cu teorema inseparabilității primare. În schimb, ea permite să se situeze reproducerea realului la începuturi, deși alți cercetători, precum Erik Holm, combat ipoteza funcției utilitarist-magice a reproducerii[135]. Față de acesta, Hauser susține următoarele: „Vînătorul și pictorul paleolitic credea că posedă prin imagine obiectul însuși, că pune stăpînire pe ceea ce redă prin imagine.“[136] Către această concepție pare să tindă cu prudență și Resch[137]. Invers, Katesa Schlosser susține că cea mai marcantă caracteristică a modalității de reprezentare paleolitică este abaterea de la modelul natural; aceasta încă nu este pusă pe seama nici unui „iraționalism arhaic", ci este mai degrabă interpretată în sensul lui Lorenz și Gehlen[138], acela de formă de expresie a unei rațiuni biologice. În mod evident, teza privind utilitarismul magic și Naturalismul poate rezista la fel de puțin în fața materialului existent ca și teza filozofico-religioasă, pe care o mai susține Holm. Conceptul de simbolizare folosit de el în mod expres postulează pentru cea mai veche treaptă acel dualism pe care Hauser îl atribuie abia neoliticului. Dualismul servește după el organizării unitare în artă și face să apară în același timp structura unei societăți articulate, necesar ierarhice și instituționale, o societate în care producția există deja. În timpul aceleiași perioade s-ar fi format cultul și un canon omogen al formei, iar arta s-a scindat într-un domeniu sacral și unul profan, în plastica idolilor și în ceramica decorativă. Paralel cu construcția fazei animiste propriu-zise se desfășoară cea a preanimismului sau, după cum știința preferă s-o numească, a „viziunii non-sensibile a lumii", caracterizată prin „unitatea esenței viului". Dar această construcție se lovește de impenetrabilitatea obiectivă a celor mai vechi fenomene: un concept precum cel de unitate a esenței presupune deja pentru faza cea mai timpurie o sciziune a formei și materiei sau oscilează cel puțin între presupoziția acestei sciziuni și cea a unității. De vină pare a fi conceptul de unitate. Utilizarea sa actuală amalgamează totul, chiar și raportul dintre unul și multiplu. De fapt, unitatea trebuie gîndită, după cum s-a întîmplat acest lucru pentru prima dată în dialogul platonician *Parmenide*, ca fiind doar una din multiplu. Caracterul indiferențiabil al preistoriei nu este o astfel de unitate, ci se situează dincoace de această dihotomie, în care unitatea are sens doar ca moment opus. Astfel ajung în dificultate și cercetări precum cea a lui Fritz Krause despre *Maske und Ahnenfigur*. Conform teoriei sale, în cele mai vechi reprezentări animiste „forma este legată de material, ea nu se poate separa de materie. O schimbare a esențialității este posibilă doar datorită schimbării materiei și a formei, prin metamorfozarea completă a corpului. De aici transformarea directă a ființelor una în cealaltă."[139] Krause arată, în opoziție cu conceptul tradițional de simbol, că metamorfozarea în cadrul ceremoniei cu măști nu este simbolică, ci, utilizînd un termen al psihologului Heinz Werner, o „magie a formării"[140]. Pentru indian, masca nu este doar demonul a cărui forță trece asupra purtătorului, purtătorul însuși devine în chip corporal un demon, stingîndu-și individualitatea[141]. Iată ce suscită îndoielile: fiecare membru al tribului și de asemenea cel mascat percep în mod evident deosebirea dintre propria față și mască, și, în consecință, diferența, care, conform construcției neoromantice, n-ar trebui să fie perceptibilă. Pe cît de puțin fața și masca sînt unul și același lucru, pe atît de puțin purtătorul măștii este perceput corporal ca demon. Momentul disimulării este inerent fenomenului, fiind în contradicție cu aprecierea lui Krause: după el, nici forma adesea complet stilizată, nici acoperirea parțială a purtătorului măștii nu au prejudiciat concepția despre „transformarea esenței purtătorului grație măștii"[142]. Fenomenul conține fără îndoială ceva din credința în transformarea reală, așa după cum copiii nu disting clar între ei și rolul jucat, dar pot fi readuși în orice moment la realitate. De asemenea, nici expresia nu este ceva primar, ci lucru devenit. Ea pare să fi provenit din animism. Atunci cînd membrul clanului imită animalul totemic sau o divinitate înfricoșătoare, identificîndu-se cu ea, se formează expresia; ea este altceva decît ceea ce este individul pentru-Sine. Dacă expresia pare a ține de subiectivitate, ea conține totuși elementul colectiv, la fel după cum exteriorizării îi este inerent non-eul. În timp ce subiectul se înalță către expresie și caută confirmarea acesteia, expresia este deja martora unei rupturi. Abia o dată cu fixarea subiectului în conștiință de sine, expresia devine autonomă ca expresie a acestui subiect, păstrîndu-și însă gestul unei modificări de sine. Faptul de a reproduce realitatea poate fi interpretat ca o reificare a acestui comportament, ostil tocmai acelui impuls care este expresia ce-i drept

---

[129] *Cf.* Melville J. Herskovits, *Man and His Work*, New York 1948.
[130] *Cf.* Paul Valéry, *Œuvres*, vol. 2, *op. cit.*, p. 681.

---

[131] Arnold Hauser, *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*, ediția a 2-a, München 1967, p. 1.

[132] *Op. cit.*, p. 3.

[133] *Cf. op. cit.*, p. 5.

[134] *Op. cit.*, p. 8.

[135] *Cf.* Erik Holm, *Felskunst im südlichen Afrika*, *op. cit.*, p. 196.

[136] Arnold Hauser, *op. cit.*, p. 4.

[137] *Cf.* Walther F. E. Resch, *op. cit.*, pp. 108 și urm.

---

[138] *Cf.* Konrad Lorenz, „Die angeborenen Formen möglicher Erfahrung", în: *Zeitschrift für Tierpsychologie*, vol. 5, p. 258; Arnold Gehlen, *op. cit.*, pp. 69 și urm.

---

[139] *Cf.* Fritz Krause, *op. cit.*, p. 231.

[140] Heinz Werner, *Einführung in die Entwicklungspsychologie*, Leipzig 1926, p. 269.

[141] *Cf.* Fritz Krause, *op. cit.*, pp. 223 și urm.

[142] *Op. cit.*, p. 224.

deja rudimentar obiectivată. În același timp, o astfel de reificare posedă prin mijlocul reproducerii o virtute emancipatoare: ea permite eliberarea expresiei, făcînd-o disponibilă pentru subiect. Cîndva oamenii au fost probabil inexpresivi, la fel ca și animalele, care nu rîd și nu plîng, deși, în mod obiectiv, înfățișarea lor exprimă totuși ceva, fără însă ca animalele să simtă acest lucru. Amintesc de aceasta măștile cu înfățișare apropiată de cea a gorilelor, mai apoi operele de artă. Expresia, momentul natural al artei, este ca atare un Altul decît numai natură. – Eterogenitatea extremă a interpretărilor este provocată de polisemia obiectivă. Faptul că ar exista momente eterogene în fenomenele artistice preistorice este o modalitate discursivă anacronică. Mai degrabă se pare că pentru a se elibera de constrîngerile difuzului, separarea și unitatea au apărut, în aceeași măsură, o dată cu o organizare socială mai puternică. Este convingător rezumatul lui Herskovits, potrivit căruia teoriile evolutive care deduc arta dintr-un „principiu de valabilitate“ simbolic sau realist primar nu pot fi susținute în raport cu diversitatea contradictorie a fenomenelor artei preistorice și primitive. Opoziția drastică dintre convenționalismul primitiv – este vorba de stilizări – și realismul paleolitic izolează cîte un aspect. Nici în epoca primitivă, nici la popoarele primitive de astăzi nu se mai poate în general recunoaște predominanța unuia sau altuia dintre principii. Sculptura paleolitică este adesea extrem de stilizată, fiind contrară reprezentărilor „realiste“ contemporane ale picturilor rupestre; realismul celor din urmă este în schimb amestecat cu elemente eterogene, ca de exemplu abrevieri, care nu pot fi interpretate clar nici în perspectivă, nici simbolic. Astăzi, arta primitivă este la fel de complexă; formele extrem de stilizate n-au înlocuit nicidecum elementele realiste, cel puțin în sculptură. Plonjarea în origini descoperă procedee tipice seducătoare pentru teoria estetică, ca mai apoi s-o priveze din nou de acel sprijin solid, pe care conștiința interpretativă modernă consideră că-l posedă.

Nu s-a păstrat o artă care să fie anterioară celei paleolitice. Este indiscutabil că începutul artei nu coincide cu apariția operelor, fie ele predominant magice sau deja estetice. Desenele rupestre sînt treapta unui proces, și nicidecum una primitivă. Imaginilor primitive trebuie să le fi premers un comportament mimetic, faptul de a se face asemănător Celuilalt, ceea ce nu coincide întrutotul cu superstiția influenței directe; dacă în timp nu s-ar fi pregătit un moment de diferențiere între cele două situații, caracteristicile frapante ale unei evoluții autonome a desenelor rupestre ar fi inexplicabile. Separîndu-se de practicile magice, mai devreme decît orice obiectivare, fie și la modul nedeterminat, comportamentul estetic păstrează de atunci un rest, ca și cînd mimesis-ul cu rădăcinile sale în stratul biologic, pierzîndu-și orice funcție, ar fi fost conservat, preludiu al formulei după care suprastructura se schimbă mai lent decît infrastructura. În trăsăturile a ceea ce a fost depășit de întreaga evoluție, arta poartă ipoteca a ceea ce a rămas în urmă, a ceea ce este regresiv. Dar comportamentul estetic nu este pe deplin rudimentar. Fiind cel care se conservă în artă și de care arta are neapărat nevoie, comportamentul estetic adăpostește înlăuntrul său ceea ce din timpuri imemoriale a fost retezat cu violență și suprimat de către civilizație, alături de suferințele oamenilor provocate de ceea ce li s-a smuls cu forța, și care se manifestă deja în formele primitive ale mimesis-ului. Momentul acesta nu trebuie văzut ca fiind unul irațional. Pornind de la cele mai vechi relicve ale sale, arta este prea puternic impregnată de raționalitate. Obstinația comportamentului estetic, elogiată mai tîrziu de ideologie ca dispoziție naturală eternă a instinctului ludic, demonstrează mai degrabă că nici o raționalitate nu a fost una completă, una care, în chip neștirbit, să fie în beneficiul oamenilor, al potențialului lor, ba chiar al „naturii umanizate". Ceea ce, după criteriile raționalității existente, este considerat drept irațional în comportamentul estetic, denunță esența particulară a acelei *ratio*, care are în vedere mijloacele în locul scopurilor. Arta amintește de scopuri și de o obiectivitate scutită de structuri categoriale. Aici ea își află raționalitatea și caracterul ei de cunoaștere. Comportamentul estetic este aptitudinea de a percepe mai multe în lucruri decît sînt ele de fapt; este privirea sub care Fiindul se transformă în imagine. Dacă comportamentul estetic poate fi dezmințit fără efort de către existent și calificat drept inadecvat, acesta din urmă poate fi experimentat totuși numai în cadrul acestui comportament. O ultimă idee despre raționalitate în cadrul mimesis-ului apare în teoria lui Platon despre entuziasm ca fiind condiție a filozofiei, a cunoașterii emfatice, după cum Platon n-a revendicat numai teoretic acest lucru, ci l-a și reprezentat într-un pasaj decisiv al dialogului *Phaidros*. Acea teorie platonică s-a degradat, devenind un bun cultural, fără a-și pierde însă conținutul său de adevăr. Comportamentul estetic este corectivul neștirbit al conștiinței reificate, ce-și arogă între timp statutul totalității. Ceea ce în comportamentul estetic tinde către lumină, desprinzîndu-se de blestem, se observă *e contrario* la oamenii lipsiți de acest comportament, la snobi. Studierea lor trebuie să fie pentru analiza comportamentului estetic de nepreţuit. Potrivit înseși dezideratelor raționalității dominante, aceștia nu sînt nicidecum cei mai avansați sau cei mai evoluați; ei nu sînt pur și simplu niște oameni cărora să le lipsească o calitate specifică, înlocuibilă. Mai mult, ei sînt deformați în întreaga lor constituție, atingînd patologicul: sînt concreți. Cine se epuizează spiritual în proiecții, este un smintit – artiștii nu sînt cîtuși de puțin; cel care nu proiectează nimic, nu înțelege Fiindul; el repetă și denaturează existența, călcînd în picioare ceea ce preanimismul a presimțit cumva: comunicarea tuturor elementelor dispersate între ele. Conștiința sa este la fel de alterată ca și una care confundă fantasma cu realitatea. Comprehensiunea nu este posibilă decît atunci cînd conceptul transcende ceea ce vrea să înțeleagă. Arta face proba acestui fapt; intelectul care proscrie o asemenea comprehensiune se transformă direct într-un act prostesc, ratînd obiectul, întrucît îl subjugă. Arta se legitimează înlăuntrul blestemului prin faptul că raționalitatea este anihilată acolo unde comportamentul estetic este refulat sau unde, sub forța unor anumite procese de socializare, nici nu s-a mai constituit. Pozitivismul consecvent se transformă potrivit *Dialecticii luminării* într-un nonsens: debilitate a snobului, a celui castrat cu succes. Înțelepciunea filistină care separă sentimentul de intelect, bucurîndu-se atunci cînd cele două se află în echilibru, este, la fel ca și banalitățile uneori, caricatura faptului că în mileniile de diviziune a muncii subiectivitatea și-a înscris în sine această diviziune. Numai că sentimentul și intelectul nu sînt în dispoziția lor umană absolut separate, rămînînd în dependență unul față de celălalt chiar și în separarea lor. Modalitățile de a reacționa subsumate conceptului de sentiment se transformă în rezervații sentimentale sterile, deîndată ce se închid în raport cu gîndirea, fiind obtuze față de adevăr; gîndirea însă se apropie de tautologie cînd repudiază sublimarea comportamentului mimetic. Separarea ucigătoare a celor două este produs al dezvoltării și revocabilă. Rațiunea fără mimesis se neagă pe ea însăși. Scopurile, acea *raison d'être* a rațiunii, sînt calitative, iar capacitatea mimetică este exact la fel ca și cea calitativă. Negarea de sine a rațiunii are desigur necesitatea sa istorică: lumea care își pierde obiectiv deschiderea nu mai necesită un spirit ce-și are conceptul în deschidere, și nu mai poate decît cu greu să suporte amprenta acestuia. Pierderea actuală a experienței coincide mai cu seamă, în latura sa subiectivă, cu refularea îndîrjită a mimesis-ului în locul metamorfozării sale. Ceea ce astăzi, în anumite sectoare ale ideologiei germane, trece drept sensibilitate artistică, este acea refulare ridicată la rang de principiu, care se transformă în snobism. Comportamentul estetic nu este însă nici mimesis în mod direct, nici mimesis refulat, ci procesul pe care îl pune în mișcare și în care el se conservă modificat. Acest proces are loc în raportul fiecărui individ cu arta, la fel ca și în macrocosmosul istoric; el se încheagă în mișcarea imanentă a fiecărei opere de artă, în propriile sale tensiuni și în posibila lor echilibrare. În final, comportamentul estetic este definit ca acea aptitudine de mirare înfiorată, ca și cînd pielea de gîscă ar fi cea dintîi imagine estetică. Ceea ce mai tîrziu se numește subiectivitate, eliberată de frica oarbă inculcată de fiorul groazei, este, în același timp, propria sa desfășurare; nimic nu înseamnă viață în subiect decît această înfiorare, reacție la blestemul total pe care îl transcende. Conștiința lipsită de fior este conștiința reificată. Dar acel fior, în interiorul căruia subiectivitatea pîlpîie fără a fi încă, este starea de a fi atins de către Altul. În jurul acestuia se constituie comportamentul estetic, în loc de a-l supune. O astfel de raportare constitutivă a subiectului la obiectivitate în comportamentul estetic unește cunoașterea cu erosul.

Postfață

Într-un roman apărut nu foarte demult în Germania și care, în ciuda unui tezism afișat și stînjenitor prin crasa lui facilitate, a fost întîmpinat cu un entuziasm neîntîmplător de foiletonul lui *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, o scenă teribilă, plasată într-un amfiteatru dintr-o universitate vest-germană a anilor ’68, imaginează asasinarea unui celebru profesor de către un grup de studenți anarhici, ce-i tulbură prelegerea printr-un soi de happening protestatar, sfîrșind prin a-l brutaliza și a-l transforma în țintă vie a unui cocktail Molotov: personajului cu alură de mare burghez, ce se pregatește să scrie o carte intitulată *Ästhetik der Verzweiflung* (Estetica disperării) și pare a recomanda contemplația estetică drept soluție a rezistenței individuale în fața presiunii alienante a sistemului social, i se reproșează tot mai zgomotos de către foștii săi admiratori radicalizați încăpățînarea de a stărui în «teoria» imună la tentația unui praxis «revoluționar» proto-terorist, tradus de aceia în agresivitate verbală și violență stradală. În demodat de ceremoniosul Aaron Wisent, «sacrificat» în chiar ziua cînd se pregătea să vorbească despre Ifigenia, cititorul prevenit recunoaște ușor figura lui Theodor W. Adorno, caricaturizată, din păcate, după cum retrospectiva «mînioasă» a autoarei romanului caricaturizează întreg episodul, inclusiv discursurile și reacțiile diverselor personaje cu sau fără «cheie». Căci un asemenea episod a avut loc aievea, fără, desigur, halo-ul sîngeros al ecoului său ficțional: la 22 aprilie 1969, în timpul uneia dintre primele prelegeri ale cursului său din semestrul de vară de la Universitatea din Frankfurt, unde își propusese să facă o „Introducere în gîndirea dialectică“, Adorno, care se confruntase deja în mai multe rînduri cu provocări ale grupărilor studențești de extremă stîngă, iritate de refuzul său de a se solidariza cu acționismul lor gălăgios – inclusiv la o conferință ținută la Berlin, în 1968, în jurul aceleiași Ifigenii goetheene – a fost realmente obligat să părăsească amfiteatrul după ce s-a văzut întrerupt și bruscat aproape fizic de cîțiva turbulenți; pe fluturași împrăștiați peste tot se putea citi propoziția că „Instituția Adorno a murit".

Era într-un moment de cumpănă al istoriei de doar cîteva decenii a Republicii Federale Germania, cînd, pentru întîia oară, generațiile tinere îndrăzneau să pună în discuție modelul unui anume conformism mental și comportamental al lumii din jur, indus de urgențele refacerii economice postbelice și, prin delimitarea de «socialismul real» redegist, ale integrării euro-atlantice; deși s-a dovedit mai tîrziu că, agitînd împotriva «contractului social» al stabilității și continuității, așa-zisa opoziție extra-parlamentară la «marea coaliție» dintre creștin-democrați și social-democrați n-a făcut decît să pregătească atmosfera publică pentru marile reforme de structură ale anilor '70, inițiate de guvernarea lui Willy Brandt, ea a îngăduit concomitent, prin intermediul cîtorva fracțiuni ultra-marxiste, implantate mai cu seamă în mediul universitar, cristalizarea și manifestarea unui fundamentalism ideologic în a cărui intoleranță un Adorno, și ca dînsul alți intelectuali socotiți «de stînga», întrevedeau cu îngrijorare reflexe «fasciste». Fără să nege meritul protestelor studențești în a atrage atenția asupra „proceselor de îndobitocire" din societate, filozoful a persistat în acele luni – cu tot șocul și „adînca depresie" pe care o mărturisea amicului Herbert Marcuse, ce l-au determinat să-și întrerupă mai bine de o lună activitatea didactică – în a-și afirma public punctul de vedere conform căruia nu înțelegea să-și lase cenzurată gîndirea critică de către o „nebunie colectivă", pe care, dealtfel, n-o vedea cîtuși de puțin ancorată în realitate și, în consecință, nu-i dădea nici o șansă de a o putea influența. Apăsat de presiunea nu întotdeauna binevoitoare a mediilor, prin care ostilitatea studenților din organizațiile «activiste» se manifesta periodic, dar și de dilema așa-zisei dimensiuni «politice» a «teoriei» ilustrate de Școala de la Frankfurt, dilemă pe care chiar Marcuse nu ezita să i-o reamintească explicit, Adorno a plecat la sfîrșit de iulie 1969 într-un concediu în Elveția; avea să-l răpună, cîteva zile mai tîrziu, un atac de cord.

Între cauzele morții neașteptate s-a invocat cu insistență de către apropiații lui Adorno din acea vreme nefericita coincidență dintre efectele acestor hărțuieli cotidiene, aparent minore în raport cu suprafața sa academică și socială, dar pe de altă parte nu mai puțin obositoare și lezante, căci contestația venea din direcția unora pe care îi considerase discipolii săi, și epuizarea în urma lucrului intens la proiectul căruia i se dedicase de mai bine de cîțiva ani: o „mare carte de estetică“, pe care o comunica drept iminentă într-un interviu dat revistei *Der Spiegel* în mai 1969. În fond, nu era vorba despre vreo veste cu totul senzațională: Adorno scrisese despre literatură și despre muzică tot atît cît și despre filozofie și filozofi, și deja spre sfîrșitul anilor ’50 se poate vorbi despre un sistem estetic adornian, conturat cu precădere în *Philosophie der neuen Musik* și *Einleitung in die Musiksoziologie*, în *Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft*, dar și în eseurile reunite în primele volume din *Noten zur Literatur*. Dealtfel, el și-a început în 1931 cariera de *Privatdozent* la Universitatea din Frankfurt cu seminarii despre „problemele esteticii“, și a revenit periodic asupra lor în cursurile și seminariile ținute după întoarcerea din exilul american și numirea sa ca profesor la aceeași universitate; cursul de estetică din semestrul de iarnă 1958-1959 a constituit un punct de plecare spre materializarea unei mai vechi sugestii din partea editorului Peter Suhrkamp, ce-i ceruse spre publicare un tratat de estetică, la care și începe să lucreze efectiv în 1961. Revine la manuscris abia în 1966, după o lungă întrerupere în favoarea travaliului la *Negative Dialektik*, această a doua versiune fiind considerată de el ca încheiată la începutul lui 1968. Revizia ei începe în toamna aceluiași an; în paralel cu multiple alte angajamente și mai cu seamă cu experiențele deprimante ale contestației studențești, Adorno rescrie practic cartea pînă în martie 1969 și se pregătește abia de aici încolo să-i dea o formă definitivă – va face adnotări și adăugiri la text pînă cu puțin timp înaintea finalului.

Dar citatul de mai sus din interviul acordat lui *Der Spiegel* nu se voia doar o simplă informație asupra proiectelor în curs. Cu un anume aer frondeur, Adorno își anunța «teoria estetică» ca răspuns afirmativ la întrebarea dacă mai socotește cumva că preocuparea sa fundamentală în Germania rămîne analiza relațiilor sociale. Replica îi privea, odată mai mult, pe cei care îi imputau fixația teoretică, ba chiar evadarea din realitatea socială – între dînșii Georg Lukács, ce-l plasa, ironic, între clienții unui fantomatic *Grand Hotel Abgrund*, situat la marginea prăpastiei, pe care aceștia se mulțumesc, de la distanța confortului de care au parte, s-o contemple neputincioși și pasivi – în detrimentul interesului imediat pentru praxisul transformator al societății. Or, în acel moment și mai mult decît oricînd, filozoful era convins că vechea sentință marxistă cu privire la teoria ce se poate transforma în «armă» revoluționară a maselor revoltate împotriva dominației alienante nu mai este valabilă; alternativa acționistă, cu care tocmai cochetau organizațiile studențești, i se părea inadecvată în raport cu configurația, complet modificată în raport cu epoca lui Marx, a contradicțiilor sociale contemporane, și primejdioasă prin însăși violența pe care aceasta o presupunea. Accepțiunea pe care era dispus s-o acorde praxisului se confunda cu efortul – unul teoretic, se înțelege! – de a stimula umanitatea în a depăși stadiul «barbariei», cu calea, în definitiv practică, a «luminării», a devenirii oamenilor ca oameni. Dar pentru a accede la «adevărul» pe care «teoria» se poate întemeia, reflecția are a depăși, crede Adorno, «orbirea», aparența alienantă în care reificarea îi condamnă pe oameni să trăiască, suportîndu-și, ca victime ale «suferinței absolute» de pe urma unei istorii catastrofice, condiția inumană: cheia către acest «adevăr» ar deține-o în ultimă instanță arta, ca activitate ce implică experiența, modalitate privilegiată a spiritului de a pătrunde, după dînsul, către profunzimea fenomenelor dincolo de vălul iluziei – arta, cea prin care societatea poate fi «citită» ca «text». Elaborată ca teorie socială, «știința» despre artă este astfel concepută încît să slujească indivizilor în descifrarea a ceea ce Adorno, într-o conferință din 1959, numea «dependența» lor de condițiile «obiective» și, într-o fază ulterioară, în constituirea potențialului din care să se nutrească rezistența la acest fel de constrîngeri.

Nu ne propunem în cele ce urmează să refacem întregul traseu al reflecției adorniene din *Ästhetische Theorie*, ci doar să încercăm a marca foarte succint unele dintre acele «volute» ce-i conferă diferența specifică în ansamblul unei opere considerate emblematică pentru ceea ce s-a numit Școala de la Frankfurt. Ideea fundamentală care o animă este că arta reprezintă o «formă a cunoașterii», deoarece doar în mediul ei s-ar putea afla, crede Adorno, adevărul despre societate în răspăr cu minciuna ideologiilor care îl denaturează. Nu este vorba despre un «adevăr» re-produs, «oglindit» de operele de artă și formulabil în chip abstract, ci de unul mijlocit, ce cuprinde cumva esența realității, și aceasta cu atît mai mult la modul «negativ», cînd ele ajung să-i sugereze contemplatorului peisajul ei devastat și devastator, pe care altfel simțurile nu-l sesizează. „Arta își dobîndește specificitatea prin faptul că se separă de ceea ce i-a dat naștere“, spune Adorno, îmbinînd definiția ei «materialistă», ca expresie a socialului, cu cea «idealistă», ce o plasează, ca domeniu exclusiv al spiritului, înafara acestuia; cu alte cuvinte, crescută din realitate, ea se transformă – datorită legii formale, căreia i se supune – în opusul ei. Emancipînd rațiunea de materia lumii empirice, opera de artă îi suspendă pentru o clipă violența cu care se manifestă în realitatea imediată și îi conferă o libertate de mișcare creatoare, autonomă în raport cu fixitatea reprezentărilor prin care aceea crede a o stăpîni. Abia pe acest culoar, cunoașterea astfel inițiată ajunge să sesizeze *ex negativo*, cu întreg șirul ei de contradicții, realitatea dată și nemijlocit perceptibilă, conturîndu-se ea însăși, ca proces de conștientizare a suferinței umane, în alternativa negativă la tipul de cunoaștere instrumental-rațională. Experiența estetică se traduce doar în pasul următor într-o «interpretare» filozofică, care, pentru Adorno, n-ar constitui – cum observă undeva fostul său student și asistent Albrecht Wellmer – decît o „tentativă de a salva prin expresie adevărul altfel pierdut al artei“, un „adevăr despre artă și nu conținutul de adevăr al fiecărei opere în parte“. Pentru a-l exprima, filozofia, «teoria», devine (se transformă în) «critică», ce se servește de dicțiunea subiectivă și ipotetică a eseului pentru a recupera cît mai mult, prin demersuri repetate, din halo-ul mesajului, încifrat prin chiar ezoterismul mediului său și în sine irecuperabil.

Condiția libertății ce îngăduie artei să se poziționeze ca alteritate a realității este autonomia ei, pe care, avertizează Adorno, ea are o păzi de iminentul pericol care o amenință fără încetare, anume acela ca produsele ei, cedînd din puritatea formală ce le protejează de contaminare, să se preschimbe în simple și banale «mărfuri» și, odată cu această metamorfoză, în elemente sau chiar unelte ale non-libertății dominante împrejurul ei. Originalitatea absolută, datorată spațiului nelimitat de manifestare a subiectivității indiferente la «necesitatea» obiectivă, ar putea constitui, crede dînsul, o marcă a unicității și irepetabilității operelor ce se refuză «pieții», și doar rigoarea negativă cu care ele se sustrag oricărei atingeri a empiricului le-ar califica drept ceea ce tind să fie. «Vraja» artei ar ține așadar de chiar esența ei și orice operațiune de dez-«vrăjire»/desacralizare ar plasa-o automat sub tirania pieții – de aici a pornit, se știe, divergența dintre Adorno și Walter Benjamin în legătură cu urmările «reproductibilității» operei de artă și a dispariției «aurei» acesteia în era culturii de masă. Indiciul corupției ar fi chiar desfătarea pe care o anume operă ar putea-o produce – pretextul unui celebre «replici» tîrzii din partea părintelui «esteticii receptării», Hans Robert Jauss, convins, dimpotrivă, că tocmai plăcerea garantează virtutea comunicativă a artei – căci aceasta n-ar putea rezulta decît din iluzia armoniei pe care ar emana-o, or efectul afirmativ își trădează complicitatea la reproducerea alcătuirii nedrepte a lumii; din contra, opera de artă veritabilă s-ar recunoaște prin disonanța sfîșietoare, sursă de contrariere, dacă nu de zguduire, pe care o induce celui care o contemplă, ca pendant al suferinței individului în lumea reală. Emanciparea individului de constrîngerea identitară, pe care o facilitează experiența estetică, echivalează pentru acela cu o reinserție fulgurantă în starea de libertate originară, beatitudine în ultimă instanță cutremurătoare, cumva similară celei pe care Kant o aștepta de la contemplarea Sublimului, pentru că ea îl lasă pe individ să-și întrevadă condiția propriei finitudini.

Adorno va descrie momentul decisiv al prezenței operei de artă prin metafora focurilor de artificii, ilustrare a unei «apariții» efemere, „cu înfățișare empirică“, dar „eliberată de ponderea realității empirice, semn ceresc și totodată produs uman etc“. Conceptul reunește ca nimeni altul geneza și pieirea, empiria și transcendența, emergența unui Nefiind ca puzzle de fragmente ale Fiindului – cu cuvintele lui Gerhard Kaiser, dintr-un studiu despre Adorno: „explozia constelației nu conduce către o nouă constelație, explozia însăși echivalează cu această nouă constelație, ca ivire și negație concomitentă a constelației istoriei“, iar «adevărul» se află în respectiva constelație și dincolo de ea. Pentru o clipă, în fulgerul «apariției» se întrevede alteritatea la realitatea prozaică; prin „ascensiunea unui Nefiind“, arta promite, printr-o «formă», „ceea ce nu este și emite la modul obiectiv [...] pretenția că, deoarece apare, trebuie să fie și posibil“. Utopia, acea *promesse du bonheur* ce-l însoțește în textura operei de artă, ar putea fi imagine a unei

„omeniri transformate“, purtînd în ea «urma» Non-identicului. Doar că, după Adorno, artei autentice, aceea care exclude gestul afirmativ al «trădării» utopiei „prin aparență și consolare“, îi este interzisă utopia și speranța. Ea va tinde, asimptotic, spre negația absolută, care nu înseamnă, în definitiv, decît amuțire. După Auschwitz este o barbarie să scrii poeme, proclama filozoful, numind, ca alternativă, ermetismul unui Paul Celan: „Poeziile lui Celan vor să exprime oroarea extremă prin tăcere. Însuși conținutul lor de veridicitate devine negativ. Acestea imită un limbaj inferior celui neajutorat al oamenilor, ba chiar inferior tuturor limbilor organice, limbaj al absenței vieții din pietre și stele. [...] Limbajul neînsuflețitului devine ultima consolare a morții, private de orice sens“. Formele deschise, fragmentarismul operelor modernității ar certifica virtuți emancipatoare, deoarece, negație a unui sens obiectiv și totalizant impus, ar face loc, din contra, subversivului, disparatului, ne-spusului. Nu întîmplător, figura tipică a artei moderne o reprezintă pentru admiratorul lui Schönberg care a fost Adorno disonanța, experiență ascetică a creatorului și a receptorului, prin care aceea se poate sustrage «lumii administrate»; singurul sens legitim rămîne non-sensul, absurdul beckettian, opus în chiar natura sa discursivă programaticii «revoluționare» a avangardismului ori artei «angajate» à la Brecht.

Mefiența lui Adorno față de melanjul dintre artă și propagandă ține, în resorturile ei adînci, de aversiunea lui față de un anume mod de a concepe praxisul, aversiune de care a fost deja vorba aici. Definiția artei ca „antiteză“ a realității date și „critică“ a ei implică însă și o dimensiune socială, pe care esteticianul nu o trece cîtuși de puțin cu vederea atunci cînd îi atribuie și misiunea de a fixa abominabilul existenței umane, precum în prozele lui Kafka ori în dramaturgia lui Beckett, ceea ce sensibilizează, la nivel individual, un anume reflex de rezistență în fața Răului. Dar Adorno se grăbește să precizeze deîndată că doar «forma», și nu «conținutul» operelor de artă, este terenul pe care se etalează, ca „probleme imanente“ ale acesteia, antagonismele sociale: distanța față de social le garantează în chiar Fiindul lor „pentru-Sine“ non-identitatea cu o realitate a minciunii; pentru a-și prezerva legitimitatea, adevărul artei, prin care aceasta decelează și participă la suferința endemică a umanității, depinde nemijlocit de „salvarea aparenței“, trăsătura fondatoare a oricărei opere autentice. Admițînd că «aparența», ce face diferența dintre artă și lumea empirică, se constituie ea însăși în sfera realității – ca și, dealtfel, „în tendința ce i se opune" –, și, deasemenea, că „atunci cînd operele de artă au încercat, de dragul propriului concept, să suprime în mod absolut această referință, ele n-au făcut decît să-și suprime propria premisă", Adorno nu pare însă dispus a face concesii teoriei lukácsiene a «reflectării», pe care a respins-o în mai multe rînduri, tocmai pentru că, după dînsul, conceptul de *mimesis* pe care aceea îl cultivă ar confunda cunoașterea artistică cu cea științifică, neglijînd tocmai specificitatea operei de artă, după dînsul „seismogramă a realității", dar nu una reproductivă, ci «negativă», opusă ei. Această stare „imanentă", omologică, a societății în operă – dat fiind că, spune Adorno, „travaliul artistic este travaliu social" – se convertește finalmente în praxis printr-o dialectică aparte a „efectului social": nu în intervenția politică, după dînsul periferică și regresivă în raport cu conceptul artei, cît prin participarea la „spiritul care contribuie prin procese subterane la transformarea societății și se concentrează în operele de artă".

Unii exegeți ai lui Adorno au numit «estetizare a praxisului» o asemenea modelare «artistică» a dialecticii teorie-practică, recomandînd, paradoxal, retractilitatea subiectului istoric în sfera elitară a spiritului ca soluție transformatoare a societății, «estetizare» care, urmată în litera ei, ar face din teorie singura înfățișare acceptabilă a practicii. Alții au mers și mai departe, vorbind chiar despre «estetizarea teoriei»: Rüdiger Bubner semnala ambiguitatea titlului *Ästhetische Theorie*, care ar putea desemna o «estetică teoretică» sau o «teorie a esteticului», dar și o construcție teoretică ridicată după regulile esteticii, altfel spus «frumoasă», iar Karl Markus Michel cocheta cu ideea de a o considera ca pe o operă de artă, „minunată, bizară, misterioasă". Fără îndoială că, deși nu există nici o dovadă că Adorno ar fi mers cu intențiile sale atît de departe, scriitura sa filozofică pare a atinge în această carte o calitate ce se intersectează cu acea „tehnică deceptivă a sensului" invocată de Roland Barthes în *Littérature et signification* și care, cum observa unul dintre comentatorii săi francezi, seamănă cu „parabolele mutilate ale lui Kafka" pe care filozoful le și invoca în *Ästhetische Theorie*, unde sensul nu poate fi niciodată recuperat în chip integral și unde, cu o formulă utilizată de el însuși în *Prismen*, acoperirea semantică literală și figurată a cuvintelor și frazelor diverg în chip manifest și necesar. Se știe că Adorno a meditat de timpuriu asupra a ceea ce el considera drept deficit „prohibitiv“ al limbajului teoriei, a cărui intenție de a se face inteligibil o denunța deja în anii ’30 drept pură „înșelătorie“, căci, scria dînsul, el este „fie banal, utilizînd drept dinainte date și valabile cuvinte a căror relație cu obiectul este de fapt problematică, fie neadevărat, cînd nu face decît să ascundă aceste probleme“. Pretinzînd adecvarea limbajului la obiectele la care se referă, Adorno nu este însă dispus să accepte *tale quale* soluția identității dintre concept și obiect, cea care ar garanta în viziune hegeliană expresia adevărului, deoarece, ignorînd non-identicul, limbajul ar patina, crede dînsul, către neadevăr; doar o gîndire „dialectică“, ce ține cont și de acest non-identic, și care refuză să creadă, după tipic pozitivist, că limbajul «reflectă» realitatea, ar putea tinde spre cuprinderea structurii «obiective» într-o configurație filozofică, unde în fiecare termen se află înscrisă urma istoriei. Într-o scrisoare către Herbert Marcuse, în care îi relata amicului din California progresele cărții sale de estetică, Adorno mărturisea că nu se mai simte în stare să scrie decît „paratactic pînă în adîncul microstructurii limbajului“, cu alte cuvinte într-o sintaxă debarasată de raporturile tradiționale de subordonare între propoziții și părți de propoziție, discontinuă și fragmentată, indiferentă la referențialitatea binară, căreia îi preferă, în ciuda enunțului aporetic, procesualitatea tensionată a avansului circular-concentric, într-un montaj foarte rafinat al părților în întreg, către un sens în devenire, grevat de conștiința non-identității și de prioritatea revelării ei. Metafore riscate, ce explorează în concretețea cea mai frustă înțelesuri universale, noțiuni în mișcare, cu semnificații variabile, întorsături de frază complicate, cu rupturi și inserții neașteptate, neologisme insolite – „acești iudei ai limbajului“, cum le numea el însuși în *Minima Moralia* –, o retorică «muzicală» în distribuția și variațiunile temelor și motivelor complică infinit și stimulează nu mai puțin lectura a ceea ce, din manuscrisul neterminat al lui Adorno, a devenit, în 1970, sub îngrijirea soției sale Gretel și a lui Rolf Tiedemann, ediția definitivă din *Ästhetische Theorie*.

Transpunerea textelor adorniene în oricare limbă și de către orice traducător reprezintă și din aceste motive o încercare dificilă, greu surmontabilă. Jean-René Ladmiral, eminent traducător al filozofiei germane în limba franceză – care, printre altele, a semnat împreună cu Eliane Kaufholz versiunea franceză din *Minima Moralia* –, declara cu argumente traductologice serioase, că, de pildă, *Jargon der Eigentlichkeit* ar fi absolut intraductibilă (ceea ce n-a împiedicat-o totuşi pe Eliane Escoubas s-o traducă!). Eu însumi am trecut prin experienţa plină de capcane, dar şi de învăţăminte, a traducerii aceleiaşi *Minima Moralia* în româneşte – scriam atunci că principala dilemă care m-a încercat a fost cea cu privire la reconstituirea fracturilor discursului lui Adorno, căci a-l «netezi», a-i da o anume fluenţă absentă din original doar pentru a-l face accesibil echivalează cu a-l trăda în chiar structura sa intimă, ce desenează un anume curs şi ritm al ideilor, a cărui minimă sugestie în traducere rămîne o probă de fidelitate esenţială faţă de spiritul autorului.

În faţa opului de circa 500 de pagini tipărite pe care le însumează versiunea originală din *Ästhetische Theorie*, am considerat că doar o echipă poate face faţă volumului de muncă prezumat unei traduceri, chiar şi cu asumarea riscului unor discordanţe terminologice şi stilistice inevitabile în primă instanţă. Am cîştigat pentru acest proiect interesul a doi colaboratori mai tineri de la Catedra de Germanistică a Universităţii din Iaşi, Gabriel H. Decuble şi Cornelia Eşianu, ambii excelent calificaţi în lectura şi interpretarea filozofiei germane; am hotărît ca fiecare să preluăm spre traducere cîte o treime a textului, urmînd ca, în final, să procedez eu însumi la o revizie completă a versiunii rezultate, revizie menită înainte de toate să înscrie soluţiile adoptate spre echivalarea vocabularului filozofic adornian în coordonate unitare, cu respectul tradiţiei conceptuale, atîta cîtă există, constituită de traducerile româneşti din filozofia şi estetica germană, dar nu mai puţin în concordanţă cu marja de variabilitate a sensurilor, imprimată acestui vocabular de Adorno însuşi în maniera de a-l frecventa şi chiar re-«inventa». Nu am intervenit însă în opţiunea colegilor pentru o raportare metodologică «analitică» sau «sintetică» la original, raportare sesizabilă, probabil, de către cititori prin timbrul stilistic specific imprimat variantei româneşti de către fiecare dintre cei trei semnatari ai traducerii; în fond, o asemenea diferenţă poate depune mărturie şi despre chipul particular şi subiectiv în care un text filozofic de amploarea şi adîncimea celui din *Ästhetische Theorie* poate fi abordat în complexa întreprindere a transpunerii/«interpretării» sale în limba română.

Faţă de structura ediţiei germane, am renunţat la traducerea aşa-zisei *Frühe Einleitung* [Introducerea timpurie], datînd din cea de-a doua fază a redactării cărții și eliminată chiar de autor din proiectata versiune finală; editorii germani au justificat publicarea ei ca anexă prin claritatea cu care Adorno formulează obiectivele unei estetici teoretice, dar, după noi, ea reprezintă mai curînd un document al scrierii și devenirii *Teoriei estetice*, ceea ce, pentru cititorul român, are o relevanță mai puțin învederată. În schimb, am încercat să respectăm pe cît posibil împărțirea în alineate și punctuația originalului, pentru a reda și «vizual» concentrarea ideatică și desfășurarea configurațiilor paratactice ale textului filozofic adornian.

Datorăm în mod special un cuvînt de recunoștință redactorului cărții de față, Dan Flonta, pentru aplicația și acribia cu care a citit și, acolo unde a fost necesar, a propus amendamente binevenite la traducerea noastră. Domnia sa a contribuit dealtfel la fizionomia finală a volumului prin versiunea românească a acelei *Übersicht* [Privire generală] introductive, foarte utilă pentru urmărirea de către cititor a cuprinsului tematic, precum și prin traducerea indexului de concepte, alcătuit după moartea lui Adorno în cadrul Seminarului de comparatistică al lui Peter Szondi de la Universitatea Liberă din Berlin.

Andrei Corbea

Iași, 7 mai 2005

Indice tematic

absurdul, absurd 43, 50, 164, 179, 183, 196, 218-220, 223, 234, 245, 248, 251, 288, 300, 318, 346, 366, 460
adevăr, ne-adevăr (v. și conținut de adevăr) 6, 8, 16, 22, 24, 26, 31, 40, 41, 43, 45-47, 55, 62, 64, 68, 75, 80, 86, 87, 91, 92, 96, 108, 109, 111, 112, 116, 120, 122, 124, 128, 129, 135, 140, 146, 148-150, 154, 156, 158, 163, 169, 172, 180, 183-190, 192, 199, 204, 213, 214, 216, 218, 223, 234, 239, 240, 241, 243, 248, 252, 263, 269, 272, 273, 278, 280, 282, 291, 296, 308, 313, 316, 323, 328, 330-332, 335, 336, 339, 341, 343, 347-349, 354, 366, 368, 369, 371, 375, 378, 380, 381, 383, 386, 392, 397-403, 420, 421, 434, 439, 441, 443, 445, 449, 451, 461, 468
Altul, alteritate 6, 14, 29, 36, 66, 71, 108, 109, 115, 116, 118, 129, 146, 181, 186, 188, 189, 197, 204, 246, 250, 251, 258, 301, 313, 316, 317, 342, 347, 363, 367, 369, 401, 404, 410, 414, 425, 439, 441, 442, 452, 458, 465, 468
amintire, memento, memorie, *Mnemosyne* 24, 25, 73, 80, 93, 95, 102, 104, 116, 117, 119, 130, 142, 158, 163, 187, 189, 193, 195, 305, 314, 343, 348, 370, 390, 392, 405, 416, 458
amuțire, tăcere, muțenie, mut (în artă) 9, 30, 61, 101, 108, 114-116, 169, 180, 192, 262, 406, 422, 454, 456
amuzament v. divertisment
angajament, angajare (a artei) 135, 252, 321, 324, 327, 330, 332, 349-351, 452
animal, animalic 20, 52, 65, 77, 104, 161, 171, 201
anti-artă 46, 48
Antichitate 11, 133, 229, 288, 289, 294, 296, 315, 422
aparență 29, 37, 44, 47, 50, 59, 64, 86, 114, 119, 121, 124, 145-159, 163, 166, 168, 185, 186, 188, 189, 195-197, 204, 213, 219, 221, 223, 237, 240, 241, 251, 263, 265, 282, 283, 291, 292, 295, 306, 310, 315, 319, 322, 323, 330, 332, 334, 335, 338, 339, 348, 354, 357, 364, 367, 368, 379, 390, 394-398, 400, 403, 408, 411, 414, 435, 441, 442, 450, 462
apariție 24, 25, 51, 67, 107, 109, 111, 115-119, 123, 124, 126,

127, 129, 134, 142, 144, 146, 149, 151-155, 157, 186, 187, 207, 225, 226, 249, 252, 269, 274, 281, 287, 307, 325, 327, 330, 331, 356, 388, 392, 395, 399, 403, 406, 407, 426, 439, 443, 465
apariție sensibilă a Ideii 76, 131, 155, 229
aporie, aporetic 41, 81, 106, 137, 139, 140, 166, 169, 234, 248, 304, 314, 324, 337, 383, 426
apparition 118-124, 138
arhaic 28, 44, 68, 70, 77, 137, 160, 182, 196, 229, 232, 308, 460, 463
arhitectură 51, 67, 446
artă nouă 9, 31, 40, 41, 47, 49, 58, 62, 73, 98, 115, 135, 138, 161, 206, 217, 221, 226, 235, 265, 333, 356, 431
l'art pour l'art 12, 238, 323, 336, 337, 339, 365, 454, 455
artefact 10, 91, 101, 117, 127, 141, 152, 160, 250, 251, 254, 255, 261, 264, 314, 320, 342, 383
artizanat, artizanal 243, 280, 303, 308
atonalitate, atonal 83, 225, 307
aură 67, 83, 115, 124, 148, 150, 305, 388, 389, 440, 441
autenticitate, autentic 22, 37, 40, 44, 49, 51, 62, 65, 66, 93, 99, 103, 107, 120, 133, 138, 163, 169, 182, 185, 215, 219, 220, 230, 237, 242, 260, 277, 286, 289, 293, 301, 302, 315, 324, 330, 331, 351, 352, 359, 365, 389, 402-404, 420, 421, 427, 429, 434, 435, 440, 442, 446, 451
autonomie, autonom 5, 6, 8, 10, 11, 13, 20, 22-25, 28, 29, 34, 59, 65, 74, 78, 79, 90, 91, 97, 113, 134, 139, 145, 148, 150, 159, 167, 187, 193, 197, 198, 200, 209, 212, 226, 231, 245, 249, 263, 284, 289, 293, 299, 301, 308, 309, 315, 320, 321, 325, 333, 337, 338, 343, 347, 358-360, 363, 400, 404, 415, 425, 429, 436, 444-447, 452, 458, 464
Avangardă, avangardist 35, 39, 42, 54, 61, 150, 153, 166, 218, 333, 356, 361

barbarie, barbar 9, 13, 50, 83, 90, 91, 106, 134, 135, 171, 204, 229, 290, 296, 307, 332, 333, 341, 343, 346, 357, 358, 439, 453, 454
Baroc, baroc 31, 40, 207, 414, 417
blestem 21, 63, 71, 107, 186, 189, 193, 241, 252, 293, 327, 333, 383, 467, 468
burghez, burghezie 6, 24, 30, 34, 46, 64, 70, 81, 94, 100, 101, 110, 111, 135, 137, 150, 223, 231, 239, 242, 245, 246, 260, 263, 282, 286, 288, 293, 313, 315, 318-320, 326, 334, 336, 341, 342, 351, 353, 357, 360-362, 365, 369, 382, 384, 397, 414, 417, 442, 449, 453

caleidoscop 104, 194, 281
capitalism, capitalist 32, 35, 80, 93, 221, 230, 248, 303, 317, 327, 331, 362, 447, 452
caracter enigmatic v. enigmă
caracter fetișist v. fetiș
caracter de marfă v. marfă
caracter dublu/ambiguu al artei (autonomie și fapt social) 11, 197, 299, 320-322, 325, 352, 358-360, 363, 439, 458
catharsis 280, 337-340
cecitate, orbire 5, 43, 59, 87, 121, 165, 190, 240, 256, 300, 324,

328, 344, 368, 374, 381
circ 117-119, 228, 264
clasicitate, clasic 44, 192, 229-232, 314, 389, 421, 422, 424, 434
Clasicism, clasicist 7, 72, 112, 158, 170, 228-232, 251, 252, 263, 283, 285, 294, 296, 312, 317, 328, 336, 339, 378, 382, 413, 421-423, 430, 434, 435
coerență, non-coerență 16, 38, 59, 68, 114, 115, 122, 147, 148, 151, 152, 170, 200, 202-204, 216-218, 221, 223, 224, 227, 240, 246, 256, 268, 287, 323, 361, 386, 391, 400, 403, 411, 419, 440, 458
commedia dell'arte 195, 289
comunist 47, 361, 453
conciliere, conciliat, non-conciliere, non-conciliat, neconciliat, non-conciliabil, ireconciliabil 35, 55, 62, 70-72, 75, 78, 81, 99, 123, 158, 170, 191, 192, 207, 239, 249, 251, 252, 263, 270, 271, 277, 279, 313, 325, 331, 333, 366, 367, 369, 403, 412, 417, 450, 457
constrîngere (în artă și în societate) 10, 77, 78, 86, 104, 164, 178, 197, 208, 211, 241, 245, 262, 290, 293, 297, 314, 382, 421, 423, 431, 448, 449, 455
consum 21, 23, 28, 34, 128, 134, 242, 245, 303, 317, 389, 416, 440, 442, 444
conștiință critică 109, 121, 184
conștiință falsă 185, 402
conștiință reificată 23, 25, 66, 169, 219, 254, 279, 327, 399, 467
contingență, contingent 26, 59, 76, 142, 146, 150, 156, 165, 223, 236, 257, 270, 298, 302, 315, 316, 427
conținut de adevăr (v. și adevăr) 9, 40, 55, 62, 68, 128, 158, 171, 183-188, 190, 216, 227, 272, 273, 276, 278, 279, 281, 297, 302, 306, 310, 312, 323, 330, 331, 352, 367, 400, 402-404, 442, 446
convenții 93, 235, 289-292, 295, 378, 414
criză (a artei, a aparenței, a sensului etc.) 53, 79, 81, 90, 91, 136, 145-147, 149, 200, 202, 217, 219, 221, 258, 315, 325, 351, 392, 393, 415, 419, 436
Cubism, cubist 15, 39, 66, 221, 308, 312, 364, 426-427
cunoaștere discursivă 30, 140, 165, 180, 287, 404

Dada, Dadaism, dadaist 47, 150, 218, 257, 354, 453, 456
desacralizare, desacralizat, dezvrăjire, dezvrăjit 30, 80, 86, 87, 111, 115, 122, 351, 364
descompunere v. dezintegrare
dezestetizare 29, 67, 87, 115, 348, 379, 449
dezintegrare, descompunere 26, 27, 68, 78, 191, 198, 250, 254, 259, 262, 276, 314, 350, 354, 367, 430, 434
dezvrăjire v. desacralizare
dialectică, dialectic 11, 14, 24, 46, 47, 49, 50, 52, 55, 57, 65, 66, 71, 76, 80, 83, 85, 86, 91, 109, 112, 121, 123, 129, 133, 135, 143, 144, 148, 156, 167, 197, 200, 207, 215, 223, 232, 241, 244, 249, 258, 259, 264, 270, 272, 279, 284, 286, 287, 289, 292, 295, 296, 303, 304, 307, 312, 323, 330, 343, 346, 347, 352, 355, 363, 367, 368, 373, 378, 387, 404, 408, 412, 413, 416, 418, 419, 431, 437, 452, 457, 467

dialectica rațiunii 45, 70, 90, 433, 467
divertisment, amuzament 8, 27, 47, 61, 73, 118, 131, 315, 340, 359, 440, 443-445
diviziunea muncii 10, 17, 237, 324, 334, 363, 390, 467
dodecafonism, dodecafonic 83, 203, 312, 430
dominare, dominație (a materialului, a naturii și în societate) 11, 21, 26, 29, 35, 46, 70, 72-74, 78, 80, 84, 85, 87, 91, 97, 98, 103, 112, 113, 140, 163, 191, 196, 197, 198, 225, 226, 228, 231, 245, 256, 265, 266, 278, 280, 283, 296, 297, 301-303, 310, 320, 323, 327, 329, 338, 343, 359, 363, 367, 377, 379, 389, 390, 397, 404, 405, 408-410, 419, 420, 432, 433
dragoste v. eros

echilibru v. homeostază
emancipare, emancipat 5, 6, 12, 22, 58, 65, 70, 76, 78, 84, 86, 100, 102, 110, 112, 118, 121, 139, 145, 158, 166, 168, 195, 198, 206, 207, 211, 212, 217, 219, 232, 235, 238, 242, 245, 279, 280, 284, 285, 299, 301, 302, 307, 320, 328, 329, 339, 342, 351, 367, 415, 417, 432, 449
enigmă, caracter enigmatic 106, 161, 169, 171-175, 179, 181-184, 194, 260, 264, 304, 405, 406, 460
Ermetism, ermetic, 33, 108, 138, 147, 150, 183, 255, 256, 351, 368, 417, 437, 452, 455, 456
eros, iubire, dragoste, sexualitate 72, 101, 230, 350, 382, 386, 468
Esteticism 353, 355
Eu 12, 20, 21, 46, 53, 95, 125, 138, 142, 155, 162, 166, 167, 169, 187, 228, 237, 238, 241, 243, 247, 260, 277, 313, 318, 319, 325, 339, 348, 349, 356, 361, 369, 390, 404, 425, 439, 442, 464
experiment 38, 39, 57-59
Expresionism, 39, 40, 47, 66, 82, 85, 131, 148, 163, 166, 221, 257, 295, 325, 383, 415

fabricare, fabricat 36, 41, 42, 91, 93, 94, 96, 103, 114, 154, 186-188, 190, 240, 242, 251, 304, 334
fait social, fapt social (arta ca) 11, 320, 321, 325, 342, 355, 357, 358, 380
fascism, fascist 82, 83, 248, 333, 356, 360
Fauvism, *fauve* 43, 135, 307
fericire 5, 21, 22, 25, 26, 61, 95, 96, 105, 159, 186, 194, 216, 331, 381, 391, 409, 441, 449, 452
fetiș, fetișism, fetișizare, caracter fetișist 23, 28, 36, 45, 65, 66, 87, 108, 145, 152, 163, 243, 261, 278, 297, 310, 313, 322-325, 351, 352, 358, 378, 399, 413, 419, 421, 439, 452
Fiind 6, 10-12, 14, 58, 76, 107, 108, 118, 120-122, 124, 128, 129, 133, 136, 150, 156, 161, 181, 189, 190, 192, 193, 202, 204, 246, 247, 262, 327, 332, 367, 410, 421, 466, 467
Fiind-pentru-Altul v. pentru-Altul
Fiind-pentru-Sine v. pentru-Sine
filozofia istoriei 33, 87, 158, 206, 357, 382, 407, 460
finalitate v. scop
finalitate fără scop 86, 198, 199, 408
fior 115-117, 122, 367, 405, 468

formare, structurare, modelare 24, 157, 165, 182, 185, 205, 213, 221, 222, 238, 256, 258, 265, 268, 270, 271, 285, 313, 315, 329, 330, 345, 354, 358, 366, 369, 391, 410, 413, 416, 417, 437, 464
fotografie 31, 83, 161, 220
Frumos 20, 68, 71, 72, 75-77, 79, 96, 102, 109, 112, 376, 386, 387, 398
Frumos artistic 96, 97, 99, 108, 110-112, 387, 388
Frumos natural 91-113, 116, 120, 134, 226, 387, 388, 437
Futurism, futurist 360, 453

gen, genuri 30, 55, 58, 121, 130, 132, 210, 211, 257, 258, 283, 284, 286-290, 297-299, 313, 314, 320, 351, 374, 377, 379, 387, 436
geniu 60, 75, 77, 97, 98, 102, 135, 170, 218, 242-244, 275, 287, 290, 300, 306, 318, 382, 391, 434

haos 108, 136, 146, 157, 191, 201, 226, 264, 384
hedonism 20, 21, 24-26, 61, 62, 110, 137, 243
hermeneutică 15, 169, 199
heteronomie, heteronom 10, 20, 29, 34, 36, 38, 39, 56, 63, 84, 85, 92, 112, 166, 227, 248, 266, 274, 321, 324, 337, 338, 359, 361, 362, 367-369, 378, 414, 427, 439
homeostază, echilibru 12, 57, 69, 77, 79, 90, 116, 123, 157, 194, 206, 224, 236, 237, 240, 251, 275, 276, 290, 292, 312, 318, 325, 395, 412, 413, 415, 425, 434, 467

Idealism 16, 43, 92, 93, 96, 109, 126, 129-131, 133, 186, 196, 213, 235, 289, 353, 367, 394, 422, 457, 460
identitate, non-identitate, non-identic 7, 10, 14, 36, 77, 92, 93, 107, 108, 112, 127, 129, 130, 132, 133, 140, 142, 146, 150, 157, 158, 165, 180, 186, 192, 201, 208, 210, 226, 229, 231, 236, 251, 266, 268, 279, 287, 313, 324, 410, 414, 433, 457, 458
ideologie 14, 17, 25, 40, 60, 67, 70, 73, 74, 79, 80, 84, 88, 90, 100, 121, 152, 163, 167, 169, 192, 212, 214, 217, 222-225, 227, 239, 242-244, 248, 252, 256, 276, 280, 281, 299, 303, 308, 321, 322, 326, 330-332, 334-336, 339, 340, 342, 355, 357, 358, 363, 413, 420, 421, 427, 432, 439, 442, 444, 449, 453, 455, 466
Iluminism v. luminare
imitație 56, 70, 97, 104, 106, 113, 148, 149, 154, 156, 160, 161, 168, 179, 180, 189, 231, 284, 290, 321, 354, 404, 405, 421, 449
Impresionism 24, 39, 43, 75, 99, 100, 134, 203, 220, 221, 228, 300, 311, 415, 427
individuare, individuație 40, 49, 125, 196, 229, 238, 242, 257, 271, 284, 286, 287, 289, 292, 304, 318, 330, 368, 431
industrializare 52, 53, 308, 310, 427
industrie culturală 27, 29, 68, 171, 295, 322, 339, 345, 349, 354, 378, 379, 391, 397, 420, 441, 453
integrare 12, 13, 21, 46, 47, 49, 57, 68, 78, 142, 145, 152, 155, 162, 203, 249, 271, 274, 282, 284, 303, 311, 325, 333, 361,

430, 440, 454, 455, 461
interdicție 53, 56, 57, 68, 99, 156, 169, 182, 305, 356, 358, 392, 396, 406, 449, 457
interdicția imaginilor 35, 150, 396
interioritate 82, 153, 166, 167, 180, 270, 352, 386, 400, 426, 447
irațional, iraționalism 30, 31, 65, 80-84, 122, 165, 166, 171, 172, 204, 209, 243, 289, 293, 312, 323, 324, 329, 345, 409, 432, 452, 454, 466
ironie, 41, 86, 148
isme, 39-42, 382
iubire v. eros

întreg v. totalitate

jazz 87, 167, 309, 453
joc 59, 65, 74, 75, 94, 139, 145, 174, 184, 210, 224, 270, 280, 281, 289, 314, 355, 363, 432, 435, 439, 449-452
Jugendstil 26, 126, 166, 220, 336, 339, 365, 383, 398, 413, 448, 455

kitsch 18, 51, 55, 71, 90, 98, 106, 171, 213, 243, 293, 337, 339-341, 391, 444-447, 454

ludic 59, 110, 145, 281-283, 290, 354, 449, 450, 466
lumea administrată 49, 68, 122, 168, 319, 327, 355, 356, 363
luminare, Iluminism 16, 81, 170, 231, 398, 461, 467

Manierism, manierist 31, 426
marfă, caracter de marfă 23, 28, 34-36, 87, 99, 309, 323, 335-337, 339, 442, 443
material 14, 16, 27, 32, 33, 43, 45, 54, 56, 76, 78, 84, 92, 94, 112, 114-116, 119, 127, 134, 143, 144, 149, 154, 159, 163, 188, 196, 198, 203, 209-212, 215, 217, 219, 221, 236, 237, 252, 258, 262, 264, 265, 274, 278, 279, 290, 297, 301-303, 317, 325, 338, 349, 350, 366, 386, 404, 408, 409, 412, 413, 416, 417, 430, 433, 463
memento v. amintire
memorie v. amintire
meserie, *métier* 65, 66, 304-308, 417
metafizică, metafizic 24, 44, 62, 93, 114, 132, 184, 187, 190, 191, 216, 218, 220, 249, 255, 291, 292, 303, 351, 377, 383, 391, 392, 402, 421, 440, 451
metaforă, metaforic 82, 98, 205, 266, 316, 348, 433
methexis 125, 156, 190, 244, 287
mijloc (v. și scop) 23, 24, 36, 38, 45, 54, 65, 79, 80, 86, 88, 122, 171, 198, 199, 203, 208, 209, 220, 272, 274, 281, 291, 300, 303, 305-307, 318, 323, 327, 336, 364, 404, 409, 412, 419, 429, 436, 457, 466
mimesis, mimetic, mimetism 28, 33, 34, 47, 63-67, 75, 77, 79, 80, 81, 83, 86, 90, 131, 133, 134, 139, 140, 144, 150, 159-166, 168, 170, 171, 179, 180-182, 187, 190, 191, 194, 197, 213, 215, 216, 222, 231, 241, 259, 262, 266-268, 271, 274, 292, 305, 306, 311, 312, 328, 347, 350, 364, 368, 390, 393, 396, 404, 405, 407, 409, 410, 430, 466, 468
mit, mitic, mitologie 36, 37, 44, 71, 74, 75, 77, 79, 97, 98, 108, 117, 123, 169, 170, 181, 184, 191, 200, 206, 264, 265, 275, 284, 302, 315, 327, 328, 330, 338, 382, 437, 451

Mnemosyne v. amintire
modă 253, 273, 274, 447-449
modelare v. formare
modern, modernitate 23, 25, 31, 32, 34-38, 40-43, 52-54, 56, 60, 62, 65, 66, 69, 83, 89, 93, 102, 116, 126, 131, 135, 140, 147, 150, 164-166, 197, 202, 212, 230, 259, 273, 283, 286, 301, 307, 317, 327, 333, 334, 364, 366, 367, 369, 383, 384, 415, 422, 423, 436, 437, 451, 453, 465
monadă, monadologic 65, 84, 101, 124, 125, 147, 176, 255-257, 269, 295, 304, 353, 368, 426, 435
montaj 84, 191, 220-223, 359, 382, 452
mut, muțenie v. amuțire
muzică 8, 9, 16, 18, 22, 33, 37, 42, 45, 56, 58, 61, 65, 67, 77, 88, 104, 106, 113, 116, 119, 124, 139, 141, 144, 145, 148, 153, 161, 166, 167, 173, 175, 179, 195-197, 204, 210, 221, 225, 226, 237-239, 263, 264, 266, 267, 269, 281, 283, 285, 298, 300, 301, 306, 315-317, 321, 334, 342, 346, 347, 354, 358, 377, 380, 382, 392, 403, 413, 416, 429, 434, 437, 443, 459

Naturalism, naturalist 97, 148, 178, 289, 326, 353, 355, 365, 461-463
natură 11, 19, 34, 41, 51, 70, 72, 74-78, 80, 81, 87, 89, 91-114, 116, 134-136, 145, 162, 163, 169, 173, 185, 188, 191, 192, 195, 197-199, 200, 213, 220, 225, 226, 228, 238, 254-256, 262, 263, 265, 274, 279, 280, 282, 297, 308, 311, 328, 349, 358, 366, 373, 377, 378, 387, 388, 390, 394, 397, 405, 408-410, 415, 433, 445, 460, 462
ne-adevăr v. adevăr
Nefiind 6, 31, 107, 108, 121, 126, 150, 156, 157, 171, 188, 189, 193, 210, 237, 239, 246, 332, 341, 426
negativitate 15, 21, 31, 34, 51, 67, 73, 75, 156, 188-190, 193, 227, 283, 321, 331, 332, 343, 354, 364, 367, 370
negația negativului 55, 457
negație abstractă 6, 384
negație determinată 53, 56, 100, 128, 129, 149, 337
Neoclasicism 248, 422
nominalism, nominalist 85, 96, 146, 156, 157, 192, 201, 221, 222, 227, 248, 283-287, 289, 290, 295, 299, 303, 312-316, 318, 320, 333, 419, 436
non-coerență v. coerență
non-conciliere, non-conciliat v. conciliere
non-identitate, non-identic v. identitate
Nou 32-38, 43-45, 50, 51, 59, 244, 278, 339, 382, 384, 385, 426, 436

obiectivare 43, 45, 47, 52, 101, 117, 118, 123, 125, 126, 143-146, 155, 160, 163, 165, 168, 190, 204, 241, 243, 252, 253, 262, 263, 302, 307, 308, 312, 316, 317, 324, 332, 338, 343, 351, 369, 392-395, 401, 404, 414, 420, 421, 428, 446, 466
obiectualitate, obiectual 28, 58, 118, 126, 144, 146, 148, 157, 220, 344, 357, 380, 387, 388, 392, 440
ontologie, ontologic 7, 30, 121, 167, 168, 288, 289, 292, 317, 384, 388, 423, 426, 459
orbire v. cecitate

originalitate, original 65, 244, 245, 250, 382, 415
origine 7, 11, 52, 54, 56, 65, 75, 129, 150, 156, 166, 170, 172, 178, 199, 231, 245, 255, 257, 290, 316, 317, 320, 338, 347, 359, 360, 401, 408, 426, 437, 444, 450, 459-463, 465, 467
ornament 67, 90, 155, 217, 337, 363, 417, 437, 438

paradox 36, 52, 65, 114, 122, 154, 164, 194, 262, 292, 394, 395, 411
paratactic 224
particular, particularitate, particularizare 20, 49, 55, 63, 67, 68, 78, 106, 109, 120, 122, 129, 138, 142, 146, 185, 187, 191, 192, 206, 222, 227, 229, 231, 232, 235, 236, 242, 243, 256-258, 263, 267, 270, 275, 284-292, 295, 298, 312, 313, 316-318, 347, 362, 380, 421, 429-432, 437, 438, 466
pentru-Altul, Fiind-pentru-Altul 26, 28, 90, 109, 121, 154, 157, 161, 268, 321, 323, 336, 374, 376, 439, 445, 452
pentru-Sine, Fiind-pentru-Sine 13, 21, 47, 63, 96, 113, 121, 132, 156, 160, 167, 208, 336, 337, 350, 410, 448, 464
pictură 14, 49, 55, 56, 75, 88, 99, 100, 105, 106, 131, 148, 212, 213, 223, 253, 295, 299, 300, 301, 307, 315, 334, 352, 360, 364, 406, 427, 454, 456, 462
praxis, practică 21, 36, 122, 144, 161, 170, 179, 182, 222, 259, 264, 271, 279, 284, 288, 303, 307, 308, 322, 324, 330, 342-345, 349-352, 355, 360, 397, 449-452, 454, 457
principiu de schimb v. schimb
principium individuationis 64, 242, 257, 288, 330
producţie
  - forţe de producţie (artistice şi non-artistice) 11, 30, 40, 51, 53, 54, 57, 59, 65, 70, 87, 274, 275, 296, 358, 436
  - relaţii şi moduri de producţie (artistice şi non-artistice) 51, 53, 66, 87, 100, 299, 335, 368
progres 13, 42, 48, 51, 63, 86, 91, 92, 95-97, 109, 110, 112, 116, 131, 133, 152, 153, 184, 199, 211, 225-227, 256, 273, 283, 290, 295-302, 306, 310, 316, 319, 338, 339, 362, 363, 365, 387, 432, 447, 453
promisiune, *promesse* 21, 96, 108, 120, 122, 183, 194, 228, 283, 392, 441
psihanaliză, psihanalitic 15-17, 21, 82, 326
psihologie, psihologic 12, 15, 17, 19, 26, 29, 73, 75, 89, 90, 113, 115, 139, 161, 166, 249, 345, 348, 350, 377, 389, 400, 402, 409, 415, 425, 439, 449

radicalism 41, 46, 47, 73, 166, 295, 456
raţionalitate, raţionalizare 33, 54, 55, 65, 70, 71, 79-84, 86, 95, 97, 98, 114, 122, 142, 149, 164, 165, 170-172, 180-182, 198, 199, 219, 243, 275, 293, 301, 309, 310, 323, 324, 334, 375, 408-411, 419, 427, 430-432, 449, 466, 467
reacţiune, reacţionar 9, 34, 41, 44, 57, 65, 95, 112, 200, 273, 290, 296, 307, 322, 333, 341, 352, 363, 365, 382
Realism 49, 133, 138, 166, 337, 354, 356, 364, 365, 397, 401, 456, 457
Realism socialist 13, 68, 79, 321, 354, 360, 363

refulare, refulat 15, 31, 91, 260, 340, 365, 367, 467, 468
reificare, reificat (v. şi conştiinţă reificată) 23, 25, 35, 46, 79, 83, 89, 99, 100, 113, 116, 126, 132, 143-145, 148, 149, 157, 159, 190, 207, 213, 217, 240, 249, 254, 260, 304, 307, 312, 327, 328, 339, 341, 351, 367, 387, 397, 399, 415, 420, 455, 461, 464, 465, 468
Renaştere 24, 84, 203, 414
Rococo 160
roman 13, 81, 121, 148, 194, 223, 225, 278, 286, 320, 322, 327, 351, 353, 405, 445
Romantism, romantic 7, 26, 27, 31, 61, 83, 87, 94, 120, 133, 164, 167, 220, 226, 231, 232, 242, 244, 262, 263, 293, 364, 422, 423

satisfacţie dezinteresată 17, 18, 133
schimb, valoare de schimb, principiu de schimb 35, 68, 100, 120, 242, 321, 323, 334, 346, 357, 439, 445
scop, finalitate (v. şi mijloc) 6, 10, 21, 46, 51, 67, 69, 76, 80, 86, 88, 90, 111, 119, 122, 146, 151, 165, 170, 173, 178, 182, 197-199, 216-218, 222, 235, 243, 255, 267, 284, 287, 306-310, 312, 318, 319, 321, 323, 326, 358, 359, 383, 391, 394, 408, 409, 417, 419, 450, 452
sculptură 56, 229, 237, 326, 465
secularizare, secularizat 6, 8, 12, 31, 40, 41, 45, 81, 152, 390, 438
sens 30, 35, 43, 45, 48, 62, 65, 89, 108, 115, 151-153, 161, 167, 173, 174, 176, 178, 179, 182, 186, 210, 215-221, 223, 224, 226, 227, 250, 253, 269, 274, 282, 284, 305, 331, 350, 351, 366, 374, 383, 393, 398, 402, 411-413, 419, 420, 456, 463
sexualitate v. eros
simbol, simbolic 91, 138, 139, 250, 286, 397, 464, 465
Simbolism 49, 136
sinteză, sintetic 14, 84, 85, 130, 141, 153, 157, 177, 178, 204, 210, 221, 240, 257, 262, 265, 270, 271, 305, 308, 317, 330, 333, 383, 430, 433, 434, 442
snobism, snob 254, 300, 308, 342, 356, 389, 416, 417, 468
sociologie 75, 400
solipsism 64, 65, 367-369
speranţă 6, 45, 46, 97, 149, 168, 267, 319, 403, 420, 461
spiritualizare 23, 74, 113, 118, 127, 131-137, 162, 163, 169, 170, 175, 262, 279, 301, 302, 338, 349, 390, 393
spleen 59, 74, 135, 150, 164, 318, 398
spontaneitate, spontan 46, 52, 69, 88, 101, 102, 171, 178, 222, 241, 242, 246, 248, 274, 275, 298, 344, 347, 373, 381, 382, 392, 426, 447, 460
stăpînire (a materialului) (v. şi dominare) 217, 290, 300-302
stil, stilizare 11, 33, 111, 158, 225, 230, 243, 245, 247, 271, 273, 282, 291-295, 306, 320, 327, 344, 354, 357, 365, 375, 415, 421, 426, 436-438, 448
structurare v. formare
Sublim 26, 73, 94, 102, 105, 134, 162, 212, 279-283, 348, 376, 381, 390
sublimare, a sublima 10, 15, 18, 19, 21, 29, 78, 136, 171, 186, 224, 228, 280, 338, 339, 356, 359, 395, 417, 426, 431, 449, 456, 468
Suprarealism 39, 40, 82, 136, 311, 325, 364, 413, 422, 425

tabu, a tabuiza 20, 25, 51, 56, 64, 65, 70, 86, 99, 115, 133, 135, 143, 159, 166, 168, 172, 212, 230, 259, 287, 299, 331, 351, 382, 396
tăcere (a artei) v. amuțire
tehnică, tehnologie (în și înafara artei) 38, 46, 51, 54, 56, 64, 69, 70, 80, 87-89, 99, 100, 151, 203, 211, 220, 222, 238, 274, 295, 300, 303-310, 312, 344, 354, 373, 374, 382, 388, 399, 401, 403, 405, 409
telos, teleologie 11, 35, 71, 77, 80, 90, 107, 112, 121, 136, 156, 157, 170, 180, 199, 200, 217, 222, 286, 287, 303, 319, 357
tensiune 8, 12, 69, 79, 86, 128, 134, 135, 141, 143, 165, 168, 188, 193, 194, 216, 226, 251, 252, 259, 261, 292, 312, 337, 344, 363, 412, 414, 428, 458
totalitate, întreg 5, 6, 10, 20, 26, 29, 30, 32, 45, 46, 51, 59, 62, 68, 73, 76, 78, 79, 81, 84, 100, 102, 115, 117, 122, 127, 129, 131, 133, 142, 145, 146, 151, 152, 155, 156, 186, 199, 200, 202, 203, 205, 209, 210, 216, 218, 221-224, 235, 240, 247, 251, 253, 257, 262, 263, 266, 267, 269, 281, 284, 285, 294, 298, 299, 303, 304, 306, 309, 317, 332, 333, 335, 337, 341, 352, 374, 399, 408, 415, 420, 429-431, 433, 437, 448, 458, 467
tour de force, tur de forță 36, 152-154, 263, 264, 312
tradiție 6, 18, 33, 34, 37, 42, 44, 49, 54, 62, 63, 65, 98, 100, 131, 175, 201, 212, 216, 229, 255, 260, 265, 293, 299, 306, 314, 382, 416, 426, 454
Tragic, tragic 45, 184, 282, 283, 341, 342
transcendență, a transcende 17, 40, 45, 67, 79, 112, 114, 115, 123, 126, 149, 181, 185, 189, 192, 193, 246, 271, 279, 292, 339, 352, 359, 367, 369, 376, 403, 435, 437, 440, 441, 458, 467, 468

umanitate 5, 9, 80, 206, 209, 215, 234, 277, 280, 323, 326, 329, 343, 367, 444
universal, universalitate 7, 23, 49, 51, 55, 63, 68, 85, 95, 103, 121, 122, 131, 137, 138, 140, 142, 163, 165, 171, 187, 193, 200, 204, 227, 229, 231-233, 235, 236, 238, 240-242, 252, 254, 256-258, 265, 270, 275, 283-288, 291, 292, 295, 304, 311-313, 318, 323, 325, 328, 334, 362, 372-375, 382, 395, 409, 419, 431, 432, 437, 438, 448
universalii, universalism 286, 289, 291, 292, 316
Urît, urît 68-75, 103, 135, 337, 369, 386, 387
utopie, utopic 50, 51, 86, 152, 165, 189, 192, 193, 198, 221, 227, 245, 257, 332, 338, 351, 383, 441

vag 271, 418, 461
valoare de schimb v. schimb
violență (în artă și în societate) 10, 37, 70, 71, 74, 75, 91, 135, 163, 175, 181, 191, 198, 202, 228, 265, 277, 343, 353, 366, 367, 376, 408, 433, 434, 452, 466
vulgar, vulgaritate 25, 72, 229, 230, 339-342, 445, 446

Privire generală

Teoria estetică 5

Artă, societate, estetică 5
Pierderea caracterului de evidență al artei 5 – Împotriva chestiunii originii 7 – Conținutul de adevăr și viața operelor 8 – Despre raportul dintre artă și societate 10 – Critica teoriei psihanalitice a artei 15 – Teoriile estetice ale lui Kant și Freud 17 – „Desfătare artistică“ 22 – Hedonismul estetic și fericirea cunoașterii 24

Starea de fapt 26
Descompunerea materialelor 26 – Dezestetizarea artei; Despre critica la adresa industriei culturale 27 – Limbaj al suferinței 30 – Privire istorico-filozofică asupra Noului 31 – Despre problema invarianței; Experiment (I) 37 – Apărarea ismelor 39 – Ismele ca școli secularizate 40 – Problema fabricării și aleatoriul; Modernitate și calitate 41 – „Reflecție secundă“ 43 – Noul și durata 43 – Dialectica integrării și „punctul subiectiv“ 46 – Nou, utopie, negativitate 50
Artă modernă și producție industrială 51 – Raționalitate și critică estetică 54 – Canonul interdicțiilor 55 – Experiment (II); Seriozitate și iresponsabilitate 57 – Idealul negrului 60 – Raportare la tradiție 62 – Subiectivitate și colectiv 63 – Solipsism, tabu mimetic, maturitate 64 – „Meserie“ 65 – Expresie și construcție 66

Despre categoriile Urîtului, Frumosului și a tehnicii 68
Despre categoria Urîtului 68 – Urîtul: aspect social și examinare istorico-filozofică 72 – Despre conceptul de Frumos 75 – Mimesis și raționalitate 79 – Despre conceptul construcției 84 – Tehnologie 86 – Dialectica funcționalismului 89

Frumosul natural 91

Verdict asupra Frumosului natural 91 – Frumosul natural ca „ieșire în afară" 92 – Despre peisajul cultural 94 – Frumosul natural și Frumosul artistic intim legate 96 – Experiența naturii deformată istoric 99 – Percepția estetică în ipostaza sa analitică 101 – Frumosul natural ca istorie suspendată 102 – Non-determinabilitate determinată 104 – Natura ca cifru al conciliatului 107 – Metacritică la critica hegeliană a Frumosului natural 108 – Trecerea de la Frumosul natural la Frumosul artistic 112

Frumosul artistic: „apparition", spiritualizare, caracter intuitiv 114

„Plusul" ca aparență 114 – Transcendență estetică și desacralizare 115 – Fiorul și avansarea rațiunii 116 – Arta și ceea ce îi este străin 118 – Neființdul 120 – Caracter de imagine 122 – „Explozie" 123 – Conținuturile imaginilor și dimensiunea lor colectivă 124

Spiritul artei 126 – Imanența operelor și eterogenitatea 129 – Despre estetica spiritului la Hegel 130 – Dialectica spiritualizării 133 – Spiritualizare și haotic 136 – Aporia caracterului intuitiv al artei 137 – Intuitiv și conceptual; Caracter de obiect 141

Aparență și expresie 145

Criza aparenței 145 – Aparență, sens, „*tour de force*" 151 – Despre salvarea aparenței; Armonie și disonanță 154 – Expresie și disonanță 158 – Subiect-obiect și expresie 160 Expresia în calitate de caracter de limbaj 161 – Dominație și cunoaștere conceptuală 163 – Expresie și mimesis 163 – Dialectica interiorității; Aporii ale expresiei 166

Caracter enigmatic, conținut de adevăr, metafizică 169

Critica și salvgardarea mitului 169 – Mimeticul și nerozia 170 – *Cui bono* 171 – Caracter enigmatic și înțelegere 172 – „Nimic nesupus metamorfozei" 175 – Enigmă, scriitură, interpretare 178 – Interpretare ca imitație 179 – „Bloc" 180 – Transcendență fracturată 181 – Caracter enigmatic, conținut de adevăr, absolutul 182

Despre conținutul de adevăr al operelor de artă 183 – Artă și filozofie; Conținutul colectiv al artei 186 – Adevărul ca aparență a non-aparenței 187 – Mimesis al mortalului și conciliere 190 – Participare la tenebre 192

Coerență și sens 194
Logicitate 194 – Logică, cauzalitate, timp 196 – Finalitate fără scop 198 – Formă 200 – Formă și conținut 204 – Conceptul articulării (I) 208 – Despre conceptul de material 210 – Despre noțiunea de subiect; Intenție și conținut 212 Intenție și sens 215 – Criza sensului 217 – Conceptul de armonie și ideologia închiderii 223 – Afirmare 227 – Critica Clasicismului 228

Subiect-obiect 232
Echivocitatea subiectivului și obiectivului; Despre sentimentul estetic 232 – Critica conceptului kantian de obiectivitate 234 – Echilibru precar 236 – Caracter de limbaj și subiect colectiv 237 – Asupra dialecticii subiect-obiect 240 – „Geniu“ 241 – Originalitate 244 – Imaginație și reflecție 245 – Obiectivitate și reificare 248

Despre teoria operei de artă 249
Caracterul procesual al experienței estetice; caracterul procesual al operelor 249 – Efemeritate 253 – Artefact și geneză 254 – Opera de artă ca monadă și analiză imanentă 255 – Arta și operele de artă 258 – Istoria ca factor constitutiv; „Inteligibilitate“ 260 – Constrîngere la obiectivare și disociere 261 – Unitatea și pluralitatea 264 – Categoria intensității 266 –"De ce o operă de artă este pe bună dreptate socotită frumoasă“ 267 – „Profunzime“ 270 – Conceptul articulării (II) 271 – Diferențierea noțiunii de progres 272 – Desfășurarea forțelor de producție 274 – Modificarea operelor 275 – Interpretare, comentariu, critică 276 – Conținutul de adevăr sub aspect istoric; Sublimul în natură și artă 277 – Sublimul și ludicul 280

Universal și particular 283
Nominalismul și declinul genurilor 283 – Despre estetica genurilor în Antichitate 288 – Examinare istorico-filozofică a convențiilor 289 – Despre conceptul de stil 292 – Progres în artă 295 – Discontinuitatea istoriei artei 297 – Progres și stăpînirea materialelor 300 – „Tehnică“ 303 – Arta în era industrială 308 – Nominalism și formă deschisă 312 – Construcție; Static și dinamic 316

Societate 320
Dublul caracter al artei: *fait social* și autonomie; Despre caracterul fetișist 320 – Receptare și producție 324 – Alegerea subiectului; Relația cu știința 326 – Arta în calitate de comportament 329 – Ideologie și adevăr 330 – „Vină“ 332 –

Despre receptarea artei avansate 333 – Mijlocirea dintre artă și societate 335 – Critica *catharsis*-ului; Kitschul și vulgarul 337 – Raportare la practică; Efect, trăire, „cutremurare“ 342 – Angajament 349 – Esteticism, naturalism, Beckett 352 – Împotriva artei administrate 355 – Posibilitatea artei astăzi 356 – Autonomie și heteronomie 358 – Opțiune politică 360 – Progres și reacțiune 363 – Arta și mizeria filozofiei 366 – Primatul obiectului și arta 367 – Problema solipsismului și conciliere falsă 367

Paralipomena 371
Teorii despre originea artei 459

Cuprins

Teoria estetică 5
Paralipomena 371

Postfață 471
Indice tematic 483
Privire generală 493

STUDII SOCIO-UMANE

Theodor W. ADORNO (1903 – 1969), reprezentant al Şcolii de la Frankfurt, face parte dintre autorii de prim rang prea puţin cunoscuţi în România. Vasta operă a filosofului, sociologului, muzicologului şi componistului german a exercitat în perioada postbelică o influenţă uriaşă în Germania, dar şi în afara ei. Tatăl său fiind evreu, Adorno este nevoit să emigreze în SUA după venirea la putere a naţional-socialiştilor. Se întoarce în Germania după război, profilându-se ca unul dintre cei mai subtili şi acerbi critici ai culturii. Printre cele mai însemnate opere ale sale se numără *Dialektik der Aufklärung* (*Dialectica luminării* – 1947), scrisă împreună cu Max Horkheimer, *Minima moralia* (1951) şi *Negative Dialektik* (*Dialectica negativă* – 1966).

Teoria estetică oferă o reflecţie complexă asupra operei de artă în epoca modernă, scrutând sarcinile şi aporiile cu care se vede ea confruntată, precum şi criza artei astăzi. Pentru Adorno, autori paradigmatici ai modernităţii sunt A. Schönberg, S. Beckett, dar şi F. Kafka, Ch. Baudelaire ş.a. Arta este în viziunea lui Adorno atât autonomă, cât şi fapt social. Dacă se dispensează de una dintre aceste laturi, ea devine inevitabil falsă, de unde se vede şi caracterul normativ al esteticii adorniene. Spaţiul aparenţei estetice constituie o promisiune a fericirii şi concilierii. În acelaşi timp, arta conservă într-însa tensiunea şi non-concilierea, altfel ea s-ar transforma într-o utopie amăgitoare şi în ideologie. Lui Hegel, filosoful identităţii, Adorno îi opune neobosit aspiraţia de a salva non-identicul din ghearele unei societăţi care înregimentează pentru scopurile sale conştiinţa individuală şi distruge farmecul naturii.

ISBN-10 973-697-718-8
ISBN-13 978-973-697-718-3
5 948362 019924 >